L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

FEVRIER 1988 ■ N° 345

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	215 F	250 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	240 F	290 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	60 F PORT INCLUS 8 F	60 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	360 F	500 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 8 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 8 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1988
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : E 18

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE(1)

Portrait de luthier (XVIIIe siècle)



Photo Publimages

Portrait que l'on peut admirer dans le cadre de l'exposition *"Instrumentistes et Luthiers parisiens"* organisée par la ville de Paris à la mairie du Ve arrondissement : vie musicale, métier de luthier, reconstitution d'un atelier animé par un professionnel, instruments sont les points forts d'une visite à ne pas manquer.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, "Supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

44e Année FEVRIER 1988 nº 345

SOMMAIRE

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

AVIS ADMINISTRATIFS

■ Nature des épreuves de l'examen de qualification professionnelle sanctionnant l'année de stage effectuée par les candidats admis au concours du CAPES.

Section I — Education musicale et chant choral

1) Une séance d'éducation musicale devant une classe de collège confiée en responsabilité au stagiaire.

Durée : 1 h.

Coefficient : 2

2) Une séance de travaux pratiques.

a) Séance de direction chorale : séance de travail et d'éducation comportant notamment l'apprentissage d'un nouveau chœur et l'interprétation d'une pièce polyphonique étudiée antérieurement.

b) Présentation au jury d'une réalisation faisant appel, au choix du candidat, aux techniques les plus diverses (audiovisuel, informatique, électro-acoustique, expression corporelle, théâtre,...). Cette présentation peut requérir ou non la présence d'élèves selon la nature de la réalisation. La réalisation ne consiste pas en un mémoire mais en une production dont les objectifs pédagogiques doivent apparaître clairement et dont les composantes, relevant des domaines les plus variés, intègrent la dimension musicale. Le candidat doit pendre en charge l'installation du matériel nécessaire à sa production.

Durée de la séance de travaux pratiques : 1 h 30

Coefficient : 2 (Chorale 1 / Présentation de la réalisation 1).

■ Calendrier du concours général des lycées — Session 1988 - Jeudi 24 mars 1988
Education musicale... classes de première et classes terminales

(B.O. n° 46 - 24 décembre 1987).

■ **Programme — Option musique** — du concours d'entrée à l'Ecole Normale Supérieure (section des lettres pour la session 1988).

Epreuves écrites de spécialité - Groupe L

4) Option musique

Commentaire d'une œuvre musicale

Programme de 1988 :

1. Le madrigal chez Monteverdi.

2. J.-S. Bach et le choral pour orgue.

3. L'expression du romantisme dans les Années de pèlerinage de Franz Liszt.

4.B. Bartok et le folklore.

Programme de 1989 :

Les questions 1 et 3 du programme sont maintenues : les questions 2 et 4 sont remplacées par :

2. L'œuvre lyrique de Rameau.

4. L'Ecole de Vienne : la musique instrumentale de Schoenberg, Berg et Webern.

(B.O. n° 43 — 3 décembre 1987).

■ **Baccalauréat technologique**
Musique - Session 1988. Œuvres au choix, options instrument et Danse

La liste des morceaux au choix pour la session 88 est mentionnée dans le B.O. n° 44. Nos lecteurs intéressés voudront bien s'y reporter.
Trop longue nous ne pouvons la publier par manque de place.

■ **Agrément des intervenants extérieurs dans les établissements scolaires du premier degré.**

Tableau récapitulatif :

Texte	Intervenants	Agrément	Qualification requise/Observations
Note de service n° 84-483 du 14 décembre 1984	Musiciens issus des centres de formation	Agrément du directeur d'école conformément au droit commun, ces interventions s'inscrivant dans le cadre du projet de l'école	Diplôme délivré à la fin de leur formation.
	Intervenants à titre régulier	I.A	
	Intervenants à titre non régulier	pas d'agrément de l'I.A.	Ces interventions doivent s'inscrire dans le projet d'école.

Education Musicale et Technique Vocale

Chanter ! Quel bonheur. Le chant devrait être synonyme de joie, de plaisir. Ne chante t-on pas lorsqu'on est heureux ? lorsque le cœur est en fête ? Apprendre le chant devrait être un acte de rayonnement et procurer un bien être profond.
Le chant c'est l'harmonie que chacun porte en soi. Aller à la découverte de cette harmonie devrait être une recherche d'enrichissement intérieur... Hélas ! actuellement que de jeunes voix serrées, crispées, qui n'osent pas chanter, qui se contractent avant même d'ouvrir la bouche.



Chorale du Collège Michelet - Paris

Respiration - Décontraction

L'une des causes de cette *contraction est une absence de coordination respiratoire,* car le souffle est le soutien du chant comme l'eau est le soutien de la fleur.

C'est sur la respiration qu'en tout premier lieu se portera l'attention du pédagogue. Bien respirer est un art qui s'apprend. Il faut pouvoir arriver à une respiration profonde, bienfaisante, qui détendra tout le corps. L'absence de décontraction véritable, à tous les niveaux, physique et psychique, liée à une mauvaise respiration, me semble être l'un des fléaux actuels.
On ne sait plus respirer. Il ne s'agit pas de bomber la poitrine ou de se gonfler d'air comme une outre, il faut seulement retrouver la vraie respiration naturelle de l'être humain, qui est costo-abdominale et se fait en deux temps : Inspiration - Expiration. Que de respirations hâtives, étriquées, sont la source de stress, de fatigue nerveuse et la cause indirecte de presque tous les troubles de l'appareil vocal.

Combien de jeunes enseignants, d'acteurs, d'orateurs et bien sûr de chanteurs, doivent faire appel à un spécialiste ? Celui-ci leur répond invariablement : "Vous ne respirez pas bien ! Nous allons commencer le traitement par la respiration" ...Souvent j'entends de jeunes professeurs dire : "J'ai fait de la rééducation vocale et j'ai réappris à respirer". Mais qu'est-ce qu'une respiration juste ? Il y a une méthode qu'il faut d'emblée éliminer car elle est réellement contraire à la nature et au chant, c'est la respiration de l'athlète qui inspire en rentrant le ventre et le bloque pour emmagasiner le plus d'air possible.

Le chanteur doit avoir pour principe d'inspirer en dilatant légèrement l'abdomen et en écartant les côtes et d'expirer en rejetant doucement l'air en gardant un soutien abdominal.

Il y a des images faciles qui permettent, même à des enfants, de comprendre le mécanisme élémentaire de la respiration :

— Vous sentez un parfum, vous humez une fleur, narines dilatées... Ils percevront alors une ouverture de tout leur appareil respiratoire.

— Autre exemple : vous avez une surprise formidable ! Vous faites Oh !... Vous avez gagné un merveilleux voyage, ou bien vous avez réussi à un examen et cela vous laisse "bouche bée". Cette réaction "bouche bée" va forcément de pair avec un écartement des muscles du dos et du ventre, ainsi qu'une prise d'air plus profonde.

Ces réactions provoquées sont des réactions normales. Il s'agit simplement, dans les deux exemples cités, d'une exagération volontaire de mouvements respiratoires tout à fait naturels.
Une respiration détendue mènera elle seule à l'ouverture du pharynx et entrainera une position laryngée favorable à une émission de son sans crispation.

Rôle du son piano et de la voix "de tête"

Mais une phonation saine est soumise à une autre loi du chant, souvent méconnue malheureusement : le pianissimo.
Le chant piano et la voix "de tête" ont un rôle considérable dans l'enseignement du chant.

Toute voix, que ce soit celle d'un enfant ou d'un chanteur professionnel, doit être basée sur le travail du piano, du pianissimo. Travail qui n'est autre que celui de la voix de tête, de la "Kopfstimme", comme le préconisent presque tous les pédagogues Allemands.

Il y a en France un *discrédit regrettable sur la voix de tête, qu'on assimile à tort, à la voix de fausset* (qui implique le mot faux). Mais, c'est une erreur grave pour beaucoup de voix, fatale pour les voix de ténors...
Certes, le mot falsetto représente une voix étriquée, sans soutien de la colonne d'air, détimbrée, donc fausse, mais c'est tout le contraire de la voix de tête.

La voix de tête doit avoir elle, un son piano soutenu par la colonne d'air, un son timbré, qui met en vibration toutes les résonnances de la tête. Certes, physiologiquement il n'y a pas de résonnances réelles dans la tête... Soit ! Néanmoins ces "sensations" sont véritables et représentent un guide précieux pour le professeur de chant. La CALLAS savait de quoi elle parlait lorsqu'elle disait qu'elle mettait sa voix dans le "chignon"... C'est sur ce son piano que le "forte" viendra se placer. *C'est ce son piano qui avec un crescendo maîtrisé par le souffle, deviendra le forte de la voix.* C'est ce son piano qui a la virtualité de la puissance et qui engendrera le beau "forte", rond et mœlleux de la voix.

A cette notion de voix de tête vient s'ajouter une notion plus connue, celle de la place de la voix dans le masque.
Pour comprendre cette notion de voix dans le masque, il existe une image qu'il est facile d'expliquer et de faire découvrir à des enfants et à des adolescents : *Le son doit décrire une trajectoire en forme de courbe, qui contournant l'appareil nasal vient frapper au milieu du front.* Car la place des sons qui composent l'échelle vocale, du grave à l'aigü, se trouve au centre de la région frontale. Encore une fois, il s'agit d'une sensation subjective qui ne correspond pas à une réalité physiologique. Mais il faut s'appuyer sur un tel schéma pour situer la "place" que doit avoir une voix éduquée. La recherche et la mise en évidence de cette palette vocale doit se faire en souplesse, sans forcer aucunement. L'enseignement du chant doit être basé sur la douceur, la patience. C'est pourtant également un entrainement musculaire, mais très progressif, tout en élasticité et en flexibilité, sans jamais forcer, sans aucune brutalité. Le chant c'est l'apprentissage de la non-violence envers soi-même.

Les professeurs de formation musicale d'éducation musicale ont une importance capitale et portent en même temps une immense responsabilité : donner aux enfants l'amour du chant. Les faire chanter, c'est les sensibiliser à ce monde merveilleux de la musique. C'est aussi leur donner la possibilité, à leur insu, et c'est tout l'art du pédagogue, par la respiration et la décontraction, de trouver un équilibre sain. C'est enfin leur faire trouver dans la joie, une synthèse corps-esprit, qui seule leur permettra un développement ultérieur harmonieux.

Elisabeth GUY KUMMER

STAGE :
PRATIQUE DE LA NOUVELLE LUTHERIE ELECTRONIQUE

DATES : du dimanche 3 juillet au jeudi 7 juillet 1988 inclus. Accueil des stagiaires : le samedi 2 juillet au soir.

ANIMATEUR : Jean Philippe DELRIEU. Organiste classique, auteur de méthode d'orgue et de synthétiseur, spécialiste en lutherie électronique.

LIEU : SEMUR EN AUXOIS (21).

HEBERGEMENT : au Foyer des Jeunes Travailleurs ou en hôtel (à vos frais, cf. feuille d'inscription).

CONTENU :
— découverte des instruments (synthétiseur, orgue électronique, séquenceur de rythme, arrangeur programmable, échantillonneur,...) ;
— utilisation par les musiciens professionnels ;
— utilisation par les amateurs ;
— réflexion sur les nouvelles possibilités apportées à notre pédagogie par ces instruments ;
— ateliers d'applications en groupe et individuels.

INSCRIPTION : avant le 1er mars (200 F d'arrhes).

PRIX DES COURS : 700 francs + adhésion. Bonne connaissance du clavier et notions d'harmonie souhaitées.

Pour tous renseignements, s'adresser à :

THELEME CONTEMPORAIN
7, quai du Roubion, 26200 MONTELIMAR
Tél. : 75.46.03.49 ou 80.97.12.53
(heures des repas ou week-end)

REVUE NOUVELLE : "Le Cluster"

L'association nationale des directeurs des conservatoires et écoles de musique publie le premier numéro d'un bulletin d'information réalisé par Claude Poletti du C.N.R. de Metz. Alain Louvier et Jean-Pierre Meunier participent à ce premier envoi.

Catherine Cessac

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

DIES IRAE ET MISERERE

Matériel de référence :
— **Charpentier : Mélanges** *(Dies irae,* tome I, fol 35-48v, *Miserere,* tome VII, fol 1-18, tome XXIII, fol 27v (BN, Rés. Vm1 259).
— **Collection Brossard** *(Miserere,* BN, Vm1 1269).
— *Miserere des Jésuites et Dies irae,* éditions du CNRS, 1984, par Roger Blanchard.

Discographie :
— *Dies irae* et *Miserere des Jésuites,* Soli-chœur symphonique et orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne sous la direction de Michel Corboz, Erato STU 70765 (épuisé).
— Reprise du *Dies irae* en version compact, Erato, ECD 88121.

Bibliographie sommaire :
— *Avant-Scène Opéra* (n° 68, octobre 1984) consacré à *Médée.* Outre l'analyse de la tragédie lyrique, ce numéro contient plusieurs articles sur la biographie du musicien et sur ses rapports avec son temps.
— **Anthony** James R., *La musique en France à l'époque baroque : de Beaujoyeulx à Rameau,* Flammarion, 1981.
— **Crussard** Claude, *Un musicien français oublié : Marc-Antoine Charpentier,* Paris : Floury, 1945.
— **Dufourcq Norbert,** ***Le disque et l'histoire de la musique ; un exemple : Marc-Antoine Charpentier, Recherches*** **sur la musique française classique 1963, III, pp. 207-220.**
— **Dunn** James P., *The Grands Motets of Marc-Antoine Charpentier,* Ph. D. Dissertation, State University of Iowa, 1962.
— **Duron** Jean, *L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier, Revue de Musicologie,* 1986, n° 1, pp. 23-65.
— **Hitchcock H.W.,** *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Catalogue raisonné,* Picard, 1982.

— Nous préparons actuellement un ouvrage sur la vie et l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier (à paraître en octobre 1988 aux éditions Fayard).

Bien que resté dans l'ombre depuis deux siècles et demi, il semble que l'on commence enfin à reconnaître en Marc-Antoine Charpentier l'un de nos grands compositeurs. Eclipsé par la figure hypertrophique de Lully, loin des fastes de la cour de Louis XIV, Charpentier n'a pas non plus toujours connu en son temps les honneurs qu'il méritait. Et pourtant, il fut l'un des musiciens les plus prolifiques de son époque ; son catalogue compte quelque cinq cent cinquante pièces bien qu'il en écrivit encore davantage qui sont aujourd'hui perdues. De cette œuvre monumentale, les disques — qui sont pour beaucoup dans la redécouverte de Charpentier depuis le début des années 1950 — nous en font pénétrer au fil des ans la singulière beauté et l'extraordinaire variété. En effet, il n'est pas un genre profane ou sacré que le musicien n'ait abordé. C'est toutefois dans le domaine religieux que son apport est le plus remarquable. Travailleur infatigable, armé d'une foi profonde, Charpentier a consacré sa vie à la célébration de la miséricorde et de la gloire de Dieu avec humilité, avec splendeur, empruntant toujours les voies de l'effusion et de l'émotion.

La production de Charpentier dans le domaine du motet est particulièrement impressionnante : quatre-vingt-trois pièces sur les textes des psaumes, trente et une leçons de ténèbres, quarante-deux antiennes, dix Magnificat, Litanies, Te Deum, séquences, hymmes, motets pour l'élévation, pour les saints, pour les fêtes liturgiques... Au total, près de quatre cents numéros !

Bien que les motets de Charpentier s'inscrivent dans la tradition du motet français de l'époque, ils s'en démarquent aussi sur plusieurs points : la profondeur du sentiment religieux que l'on ne trouve pas toujours aussi intense chez un Lully ou un Delalande, un style parfois très personnel où l'influence ultramontaine — Charpentier fut l'élève de Carissimi à Rome — a une large part. Enfin, l'aspect multiforme de ces compositions provenant essentiellement des différents lieux auxquels elles furent destinées et qui avaient chacun leurs usages, leurs besoins particuliers concourt à donner à l'œuvre sacrée de Charpentier une dimension exceptionnelle.

LE MOTET EN FRANCE AU 17ᵉ SIÈCLE : SON ÉLABORATION

Le terme *motet* au 17ᵉ et 18 siècles désigne d'une manière très générale toute pièce musicale en latin :

« Le Motet est une pièce variée de plusieurs chants ou musiques liées, mais différentes » (1).

« *Motet :* c'est une composition de musique, fort figurée, et enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition à 1.2.3.4.5.6.7.8. et plus encore de voix ou de parties, souvent avec des instruments, mais ordinairement, et presque toujours, du moins avec une basse-continue, etc; [...]. On étend plus loin à présent la signification de ce terme à toutes les pièces qui sont faites sur des paroles latines sur quelque sujet que ce soit, comme font les louanges des Saints, les Elévations, etc. On fait même des Psaumes entiers en forme de Motet, etc. » (2).

« Aujourd'hui l'on donne le nom de motet à toute pièce de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'Eglise romaine, comme psaumes, hymnes, antiennes, répons, etc. Et tout cela s'appelle en général musique latine » (3).

Cette acception très large du motet ne rend pas compte de toutes les caractéristiques qui le constituent en un genre spécifique à l'intérieur duquel se dessinent deux grandes catégories : d'une part, le *grand motet versaillais* avec chœur et orchestre, symbole du pouvoir royal, et de l'autre, le *petit motet* pour une ou plusieurs voix solistes, parfois accompagnées d'un petit ensemble instrumental, versant intimiste de la dévotion de l'époque. C'est le domaine privilégié de Guillaume Nivers, François Couperin et bien sûr de Charpentier. Ici, ce sont les textes d'antiennes, de leçons de ténèbres, les motets pour l'élévation qui se prêtent le mieux à ce genre discret où l'effusion supplante le faste.

C'est avec le *Miserere* de *Lully* que la forme du grand motet à la française est véritablement née. De même que la tragédie lyrique est issue de la synthèse que le surintendant sut opérer entre les divers genres dramatiques déjà existants, le Miserere marque l'aboutissement de tout un courant qui, de Formé à Dumont, introduisit en France les ingrédients concourant à l'élaboration du motet tel qu'il se présente à partir de 1664.

Le nouveau style concertant venant d'Italie mit longtemps à pénétrer la musique d'église française. Ce n'est que dans la seconde moitié du siècle que la basse continue, la monodie, l'accompagnement instrumental et l'opposition petit chœur/grand chœur remplacent définitivement l'ancienne pratique polyphonique héritée de la Renaissance.

Succédant à *Eustache du Caurroy* (1549-1609) à la Chapelle Royale, **Nicolas Formé** (1567-1638) reprend la formation à double chœur des motets de son prédécesseur mais en l'infléchissant vers le style concertant par une écriture interne plus différenciée et en remplaçant les deux masses d'égale importance par un ensemble de voix solistes s'opposant au grand chœur. **Jean Veillot** (?-1662), maître de chapelle à Notre-Dame puis à la Chapelle Royale, introduit l'orchestre se contentant il est vrai de doubler les voix du grand chœur, mais utilisé de façon autonome dans des ritournelles, ce qui était alors une grande nouveauté. En 1658, paraissant les **Mélanges de Sujets Chrétiens Cantiques, Litanies et Motets, mis en musique à 2, 3, 4 et 5 parties avec une basse continue d'Etienne Moulinié** (v. 1600-1669) dans lesquels une importance toute nouvelle est accordée à la voix soliste ainsi qu'à l'accompagnement de la basse continue.

De par ses origines liégeoises, **Henri Dumont** (1610-1684) avait une excellente connaissance du style italien qui était depuis plusieurs décennies très vivace en Flandre. Arrivé en France en 1638, il amène avec lui toute cette sensibilité qui a baigné son apprentissage musical à Maestricht dont son premier recueil de motets à deux, trois et quatre parties, les **Cantica sacra** publié en 1652 porte la trace manifeste : utilisation de la basse continue, du style récitatif, accompagnement de certaines pièces par un dessus de viole, juxtaposition de sections contrastées, usage discret de la dissonance et du figuralisme comme éléments expressifs. Dès lors, la production d'Henri Dumont va s'orienter vers la petite forme (la connaissance des **Concerti ecclesiastici** de Viadana lui ayant été probablement transmise par son maître Hodemont) et la grande forme (**Motets pour la Chapelle du Roy** publiés en 1686), et ainsi donner au motet français ses éléments constitutifs. L'incursion que Dumont fit également dans le domaine de l'oratorio avec ses *dialogues* montre la permanence de la filiation ultramontaine chez ce compositeur dont le mérite fut d'avoir su conjuguer tradition française et modernité italienne en un équilibre parfait.

En 1663, Henri Dumont est choisi par le roi pour être l'un des quatre sous-maîtres de la Chapelle Royale, ses collègues étant **Pierre Robert, Thomas Gobert** et **Gabriel Expilly**. Pendant les vingt ans qu'il reste à ce poste, Dumont compose ses grands motets qui ne seront édités que deux ans après sa mort en même temps que ceux de Lully et de Robert. Ces trois compositeurs vont durant les premières décennies du règne de Louis XIV offrir à leur monarque des œuvres symboles de sa gloire tout autant que de celle de Dieu.

Le motet chez Charpentier

Les motets pour la **Chapelle Royale** utilisent un nombre fixe de voix : cinq voix récitantes, cinq voix pour le grand chœur et cinq parties instrumentales. La composition de ces ensembles varie cependant selon les compositeurs et aussi parfois selon les œuvres. Chez **Charpentier** qui n'eut pas de poste à la Chapelle, la texture à cinq est exceptionnelle. L'essentiel de ses motets est conçu pour quatre parties vocales (dessus = soprano, haute contre = alto masculin, taille = ténor et basse) et quatre parties instrumentales (dessus de violon = violon,

---

(1) Pierre Perrin : Cantica pro capelle Regis (Avant-propos), Paris, 1665.

(2) Sébastien de Brossard : Dictionnaire de Musique, Paris 1713.

(3) Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris, 1821.

haute contre et taille de violons = altos et basse de violon), effectif dont il disposa chez les jésuites mais aussi en d'autres lieux. Ces quatre parties sont parfois subdivisées en huit, formant alors un double chœur et un double orchestre (cf. **Dies irae**). Le double chœur utilisé par Charpentier n'est pas celui des compositeurs de la Chapelle Royale, divisé en petit et grand chœurs mais deux ensembles d'égale importance. Cette persistance chez ce musicien d'une pratique qui avait disparu en France montre sa filiation italienne et surtout romaine, ville où les pièces polychorales continuaient à fleurir. Charpentier pratiqua cette écriture à double chœur surtout dans ses premières œuvres jusque vers 1685.

Sur le plan de la structure, les motets de **Lully, Dumont** et **Robert** sont généralement d'un seul tenant, s'ouvrent par une *symphonie* instrumentale puis alternent *récits* pour voix seule ou groupe de solistes, interventions dialoguées du petit et du grand chœurs, ritournelles à l'orchestre introduisant et/ou concluant les différentes sections du texte. Se trouvent ainsi conjugués les deux aspects fondamentaux de la forme du grand motet : l'unité et la diversité fondée essentiellement sur le contraste.

Tout ceci est à l'œuvre dans le **Miserere** de Lully qui émut si vivement Louis XIV lorsqu'il l'entendit. Cependant par sa sensibilité encore italienne qui s'entend dans la souplesse de la mélodie, dans la conduite harmonique ou dans l'expressivité de certains passages, par son aspect très contrapuntique et sa rhétorique pointilliste visant à traduire au plus près les intentions du texte, le **Miserere** est de tous les motets de Lully celui qui se rapproche le plus de l'écriture de Dumont et de Charpentier. Par la suite, le surintendant imprimera à ses grandes compositions religieuses (**Plaude laetere, Te Deum, Dies irae, De profundis**) un caractère plus grandiloquent, plus extérieur, plus officiel, délaissant la plupart du temps le détail, l'intrication du contrepoint pour la clarté du verticalisme, le contraste franc entre petit chœur et grand chœur qui se succèdent régulièrement ; ce que cette simplification, cette unification de l'écriture perd en émotion, elle le gagne en effets dramatiques puissants et efficaces.

Lorsqu'on écoute les grands motets de Lully, ceux-ci nous paraissent moins riches, moins expressifs, moins « touchants » — pour recourir au vocabulaire de l'époque — que ceux de Charpentier. Cette constatation touchant à la sensibilité et au langage qui s'exercent dans les motets des deux compositeurs nous renvoie au cœur de la querelle esthétique entre partisans du style italien et défenseurs de la musique française qui agita la fin du 17e et le début du 18e siècle et dans laquelle les œuvres de Charpentier furent souvent prises à parti.

Avec Charpentier, nous avons un langage privilégiant l'expression des « passions de l'âme » en accord avec la définition de Sébastien de Brossard du *Stile Motectico* qui doit être « un style varié, fleuri et susceptible de tous les ornements de l'art, propre par conséquent à exprimer diverses passions, mais surtout l'admiration, l'étonnement, la douleur, etc. » (4).

Lecerf de la Viéville affirme lui aussi que « La Musique d'un Motet, qui en est, pour ainsi dire, le corps doit être expressive, simple, agréable... », que « Les passions d'un opéra sont froides, au prix de celles qu'on peint dans notre musique d'église... », que « La science de la musique, et de la musique d'église plus que la profane, n'est autre chose que la science d'émouvoir vivement et à propos... » mais en lullyste invétéré qu'il est, « excuse volontiers la simplicité extrême de la musique d'église de Lulli (5). En effet, pour l'auteur de la **Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise,** la musique ne doit jamais prendre le pas sur le texte sacré, l'enrichir d'émotions qu'il ne porte déjà en lui-même. Ce qu'il reproche justement aux Italiens c'est de se servir du texte à des fins qui « outrent l'expression, en particulier par l'attention qu'ils ont « de s'attacher à peindre chaque mot en particulier [...] Ils oublient, ils affaiblissent l'expression générale du Verset et de la pensée, pour s'amuser à cette expression particulière du mot » (6).

Charpentier se situe à la croisée de ces deux esthétiques du son et du verbe, car s'il se garde de certains excès qui sont reprochés aux Italiens, il ne manque pas tout en conservant « l'expression générale du Verset », de souligner mots ou expressions qui feront accéder le texte à une émotion supérieure ; ces chromatismes, ces harmomonies complexes et magnifiques, ces effets de contraste, de rupture dont il use mais n'abuse jamais, c'est cependant son apprentissage italien qui les lui a enseignés.

Outre l'influence italienne, l'autre source qu'il faut considérer pour appréhender l'originalité du style de Charpentier par rapport à ses contemporains est la tradition polyphonique des anciens maîtres français remontant à Eustache du Caurroy.

Dans son **Traité de la fugue** (1753-54), Marpurg citera Charpentier parmi les musiciens les plus habiles dans l'art du contrepoint. L'écriture extrêmement diversifiée, travaillée des chœurs de Charpentier, leur polyphonie pleine et généreuse — les parties intermédiaires ne sont jamais des parties de remplissage comme chez Lully —, leurs larges développements forcent en effet l'admiration. Le compositeur varie la polyphonie en passant d'une stricte homophonie à la Lully mais que Charpentier a recueillie aussi bien des chœurs de Carissimi, à une profusion contrapuntique où s'épanouit une écriture fuguée parfois très poussée. Entre ces deux extrêmes, tous les intermédiaires sont exploités : d'une part, l'écriture à double chœur, selon la technique dialoguée des *cori spezzati* que Charpentier emploie naturellement dans ses motets à huit voix mais aussi parfois à l'intérieur d'un chœur simple où les parties se subdivisent en deux, ou même en trois dans les ensembles à plus de quatre voix (cf. Miserere), d'autre part, l'écriture imitative se résolvant une fois que toutes les voix sont entrées, en un verticalisme syllabique ou évoluant vers un contrepoint libre. Charpentier, en homme

(4) Sébastien de Brossard, op. cité.

(5) Lecerf de la Viéville, **Comparaison de la musique italienne et de la musique française,** Ed. 1705-1706 de Bruxelles, fascimilé à Genève, 1972, 3e partie, pp. 66-68 et 78.

(6) Id., pp. 129-130.

de contraste, mêle tous ces aspects pour insuffler à ses chœurs une vie intense. Enfin, parcourant tous les registres, de l'expression de la puissance la plus affirmée à la plus extrême douceur, de l'explosion jubilatoire aux tensions douloureuses ce sont les chœurs qui le plus souvent établissent le climat de l'œuvre.

Bien qu'il n'emploie que rarement l'appellation « petit chœur », Charpentier pratique comme ses contemporains, bien que d'une manière moins systématique, l'alternance entre petit (généralement en trio) et grand effectifs.

Les *récits* (7) des motets de Charpentier restent dans l'ensemble dans les limites de l'arioso, entre la déclamation récitative et l'aspect plus purement musical et plus formel de l'air. Quelques italianismes, notamment dans les figuralismes viennent colorer le déroulement mélodique.

Selon les pièces, **Charpentier** adopte la structure du grand motet de **Lully** et de **Dumont** ou évolue vers un traitement en sections autonomes tel que le pratiqueront **Delalande, Campra** ou **Bernier.** Il est cependant difficile d'observer des premiers motets aux pièces de maturité une évolution en continu du point de vue formel. L'esthétique de Charpentier reste avant tout celle de l'expressivité et de l'émotion, recourant au contraste, à la fragmentation du discours visant à s'attacher au plus près aux sentiments suggérés par le texte dans leur jaillissement immédiat. Il n'est pas pour autant un **Guillaume Bouzignac** qui pousse les effets de rupture, de discontinuité jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences. Nous l'avons dit, Charpentier ne perd jamais de vue l'ensemble au profit du détail ; en cela, il est bien français. Ses motets sont régis par un grand principe unitaire provenant de la stabilité tonale (les modulations à l'intérieur d'une œuvre pour des raisons dramatiques ou purement musicales ne remettent pas pour autant en cause la tonalité principale) et de l'équilibre dans la distribution vocale et instrumentale et dans l'agencement des versets.

Si Charpentier se situe ainsi que nous l'avons dit, au carrefour de deux époques, de deux générations de compositeurs, il reste cependant un musicien profondément ancré dans le 17e siècle. Son inspiration religieuse ne sacrifiera jamais au ton galant d'un Campra ou à la physionomie de certains airs de Delalande tendant à se rapprocher du style de l'opéra. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles son œuvre sombra rapidement dans l'oubli au 18e siècle car elle ne correspondait plus au goût du temps. Là où en revanche il se montra extrêmement novateur et inventif, ce fut dans l'introduction de genres nouveaux en France (8) et dans le domaine de l'harmonie. Nul autre que lui en France, à son époque, n'a pratiqué avec autant d'audace les chromatismes, les dissonances et l'art de la modulation. Même si certains traits de son langage harmonique prennent encore leur source dans l'ancienne modalité, Charpentier s'oriente également, surtout dans les dernières années vers une conception plus fonctionnelle de l'harmonie qui sera celle de la tonalité moderne. Nous trouvons cette même dualité chez son contemporain Henri Purcell ; elle persistera chez Bach. Pour tous ces musiciens, elle constitue l'une des richesses de leur langage.

L'importance que Charpentier accordait à l'utilisation de l'harmonie se reflète dans ses **Règles de Composition,** surtout dans le tableau qu'il établit de l'*Energie des Modes,* établissant pour dix-huit tonalités une équivalence psychologique ou affective (*do majeur « Gay et guerrier », do mineur « Obscur et Triste », ré majeur « Joyeux et très Guerrier »* etc.). Bien que Charpentier emploie encore le terme ancien de *mode* et non de *ton,* sa classification et la conséquence principale qu'il en tire — « la différente Energie des Modes » est propre « pour l'expression des différentes passions » — apparaît d'une surprenante modernité. En effet, trente ans plus tard, Rameau (qui n'avait probablement aucune connaissance des écrits de son aîné) reprendra dans son **Traité de l'harmonie** cette même caractérisation des tonalités, bien que moins complète.

PROSE DES MORTS DIES IRAE

Parmi les cinq séquences maintenues par le Concile de Trente, Charpentier en traita quatre dont la **Prose des Morts Dies irae** (9). Il s'agit d'une œuvre de jeunesse (début des années 1670) et cependant le musicien y fait preuve d'une maîtrise, d'une inventivité et d'une modernité absolument étonnantes. Que ce soit sur le mode de la continuité ou sur celui de la rupture, Charpentier a abordé le beau texte de Thomas Célano (13e siècle) avec des moyens expressifs particulièrement convaincants et a signé là un de ses chefs-d'œuvre. L'effectif se compose de solistes (deux dessus, deux hautes contre, deux tailles et deux basses), d'un double chœur (dessus, hautes contre tailles, basses / dessus, hautes contre, tailles, basses) et d'un double orchestre à cordes (deux fois quatre parties) et basse continue (orgue).

Le texte comprenant dix-neuf strophes de trois vers, chacune est admirablement réparti musicalement en cinq grandes sections dont l'étendue s'accroît progressivement au fil de l'œuvre :

1 - *Dies irae dies illa*	deux versets	76 mesures
2 - *Tuba mirum*	deux versets	108 mesures
3 - *Liber scriptus*	six versets	113 mesures
4 - *Juste judex*	six versets	162 mesures
5 - *Oro supplex*	trois versets	181 mesures (10).

(7) « **Récit :** Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule : on dit un récit de basse, un récit de haute contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instruments ; on dit un récit de violon, de flûte ou de hautbois. En un mot, réciter c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur et à la symphonie en général... » J-J Rousseau, op. cit.

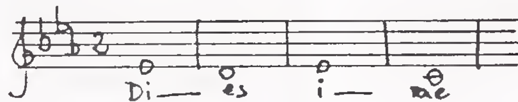
(8) Charpentier introduisit en France l'oratorio latin hérité de son maître Carissimi, la cantate profane ainsi que la sonate. Il fut en outre à peu près le seul compositeur de son temps à écrire des messes concertantes.

(9) Charpentier traita une seconde fois ce texte comme partie intégrante de sa **Messe des morts à 4 voix et simphonie.**

(10) Charpentier signale la fin de chaque section grâce à différents procédés : double barre et point d'orgue (ou l'ancienne notation □ équivalent à deux rondes), signes pouvant être renforcés par une notation verbale : « Faites icy une pause » (entre *Dies irae* et *Tuba mirum*).

Chaque section s'ouvre par un récit de soliste(s) et se conclue par le double chœur et l'orchestre avec de plus parfois, un petit postlude instrumental. A l'intérieur de chaque partie, chaque strophe bénéficie d'un traitement particulier, ce qui témoigne d'un grand souci de variété et d'une attention capitale au texte s'inscrivant à l'intérieur d'une remarquable organisation de l'ensemble de l'œuvre.

Comme il lui arrive de le faire dans d'autres œuvres (**Salve regina, Magnificat**), Charpentier emprunte à la mélodie grégorienne ses premières **notes**, ici énoncées d'une manière saisissantes, en rondes, en imitation canonique aux trois voix d'hommes (haute contre, taille et basse)*. Le traitement imitatif se poursuit pour le reste de la strophe.



Après un silence plus expressif que fonctionnel, le double chœur doublé par les cordes attaque la strophe suivante. Des silences entre chaque énoncé du premier vers (*Quantus tremor est futurus*) viennent dramatiser le sens du texte (Quelle sera grande la terreur). Puis le chœur se divise et un dialogue serré s'instaure entre les deux parties. Un nouveau silence ménage un effet superbe : une vaste cadence où le mot *Quantus* est repris plusieurs fois et se trouve ainsi mis très originalement en valeur.

Dans la deuxième section, Charpentier passe de do mineur en do majeur, changement de mode typique de la musique italienne et que le musicien français utilisera souvent à des fins dramatiques. Le ton de do majeur « Gay et guerrier » instaure un climat en parfait contraste avec la partie précédente. Le son de la trompette réveillant les morts (*Tuba mirum spargens sonum*) inspire au compositeur une page — tout à fait surprenante pour cette époque, surtout en France — d'une extraordinaire vitalité qui s'installe dès l'introduction instrumentale aux allures de fanfare (notes répétées en pédale à la basse mais aussi dans les autres parties, points d'appui sur les degrés de l'accord parfait) que viennent assouplir les petits motifs en doubles croches aux contours plus mélodiques.



Les deux voix de dessus reprenant en imitation en le transformant légèrement le matériau exposé par le petit prélude puis poursuivent leur duo alternant avec de courtes ritournelles toujours dans le même style. Au ton de la dominante, les instruments puis les deux voix de basses à leur tour exposent la même strophe. Bien que la dernière ritournelle ramène le ton initial de do majeur, c'est en mineur (nouvel effet de contraste) que le double chœur énonce la strophe suivante en échangeant d'abord de profonds accords sur le premier mot *mors*. Un changement de mesure (de 3/2 à 2) mène l'ensemble des voix à une cadence en fa mineur suivie d'un silence. Sur *Cum resurget*, Charpentier abandonne l'écriture homophonique et déploie tout son génie contrapuntique dans les évocatrices lignes ascendantes en imitation aux huit voix.

Six strophes composent la troisième section du **Dies irae**. Les quatre premières sont confiées à un soliste : *Liber scriptus* et *Judex ergo* par la voix de taille alternant avec de petites ritournelles aux deux violons, *Quid sum miser* selon le même procédé mais la haute contre a remplacé la taille et enfin *Rex tremendae majestatis* où intervient la basse accompagnée par les violons en continu. Les trois voix se joignent sur *Recordare* traité en constantes imitations entre les parties. La dernière strophe est amenée par un habile procédé de tuilage que nous retrouverons plus loins dans le *Pie Jesu :* avant que les solistes aient conclu leur trio par une cadence parfaite, les hautes contre du second chœur font leur entrée sur *Quaerens me,* suivies par les autres parties du double chœur sans l'orchestre.

La seconde partie de cette strophe fait appel à un nouveau trio de solistes dans le registre aigu (deux dessus et haute contre) puis au chœur doublé cette fois par l'orchestre.
Un changement de tempo (C à 2) permet la réexposition des paroles dans un mouvement plus large et plus lyrique.

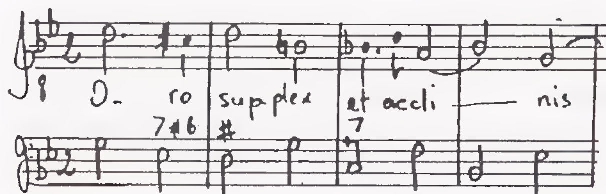
Nous admirerons dans toute cette partie à la fois la diversité chère à Charpentier et un souci formel non moins impérieux dans l'amplification progressive du discours.

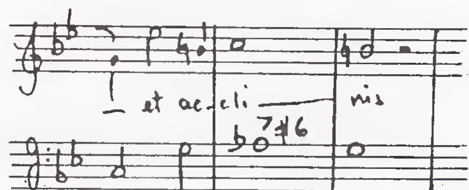
La quatrième section comprend également six strophes. Bien que les trois premières soient destinées uniquement à la voix de dessus, la variété provient ici de la mesure, de l'accompagnement et de la tonalité : *Juste judex* (C, ritournelles alternant avec la voix, do mineur-sol mineur), *Ingemisco tanquam reus* (₵ 3/2, accompagnement continu, très modulant par quintes fa-sol-do) et *Qui Mariam absolvisti* (C, alternance des ritournelles et du chant puis accompagnement continu, do mineur). *Preces mea* réunit un duo de dessus que conclue une petite symphonie aux deux violons.

Nous arrivons à un des passages les plus remarquables de toute l'œuvre avec *Inter oves* où la haute contre seule instaure un dialogue avec le chœur, lequel reprend à trois

reprises (ABA) tel un glas le début de la mélodie du *Dies irae* avant d'enchaîner sur le solide *Confutatis.*

La dernière section s'ouvre par *Oro supplex* exposé d'abord par la taille seule puis par le duo haute contre/taille. Le mouvement de la mélodie délicatement chromatisée illustrent de la manière la plus parfaite qui soit le texte : suppliant et prosterné, je vous implore...





Le *Lacrymosa* pour basse puis trio (haute contre, taille, basse) accompagné par deux violons, dans la mesure très lente de 3/1 n'est pas moins expressif avec sa subtile alternance majeur/mineur. Puis c'est, amorcé une mesure avant la fin de la section précédente (11) le sublime *Pie Jesu,* couronnement de l'œuvre avec ses courbes mélodiques descendantes d'une infinie douceur s'étageant à toutes les voix, la densité de sa polyphonie, ses modulations pleines de lumière. A l'intérieur de cette page chorale, s'insère un petit ensemble de solistes dont le chœur va reprendre le matériau en l'amplifiant. Après une mesure de silence, Charpentier « pose » le *Amen* de conclusion sur une immense cadence plagale rayonnante affirmant enfin le ton de do majeur !

(A suivre)

(11)Dans son édition, Roger Blanchard a tout simplement oublié de noter les deux dernières mesures du postlude instrumental du Lacrymosa !

bibliographie

• Roger COTTE. **La musique maçonnique et ses musiciens** (2e édition revue et augmentée). Préface du Dr Pierre Simon, Passé Grand-Maître de la GLDF. Editions du Borrego, 12 rue de Sévigné, 75004 Paris. 232 pages, 130 F.

Voici enfin rééditée — enrichie de nombreux ajouts et sous une forme nouvelle — la seule étude d'ensemble jamais consacrée à la musique maçonnique. L'auteur, membre de la Grande Loge de France, docteur ès lettres et sciences humaines, fut longtemps directeur du Laboratoire de musicologie de l'université de Paris-Sorbonne ; il est aujourd'hui professeur à l'université de l'Etat de São Paulo.

Roger J.-V. Cotte nous propose, à la "lumière" maçonnique, une étonnante et passionante relecture de l'histoire musicale des XVIIIe et XIXe siècles (et, à un moindre degré, du XXe siècle — société discrète oblige...). Nul "entrisme" cependant dans cet ouvrage, où est toujours fait le plus scrupuleux départ entre certitudes et présomptions d'appartenance. La plupart des musiciens du XVIIIe siècle ne furent-ils pas, au demeurant, des adeptes de l'Art Royal ?

Il n'en reste pas moins que la constante sur-représentation de la gent musicienne au sein des ateliers maçonniques n'a jamais été véritablement expliquée, ni même sérieusement étudiée. Ce phénomène procéderait-il de la nature même de l'art musical, lequel — à l'instar de tout rituel — favorise la com-union, l'émergence de l'égrégore ? Ou bien faut-il chercher des explications du côté de la sociologie, de la psychologie, voire de la psychanalyse ? Champ qu'il serait, en tout cas, passionant de défricher...
On pourra regretter que, dans cette deuxième édition, l'auteur n'ait davantage tenu compte des récentes découvertes d'un Philippe A. Autexier (dont le *Mozart et Liszt sub Rosa* est toutefois cité en bibliographie). D'autre part, d'où l'auteur tient-il que la Loge Olympique aurait passé commande à Joseph Haydn des *Symphonies* dites *Parisiennes* lors d'un voyage de celui-ci à Paris ?

Signalons la parution prochaine (par le même auteur et aux mêmes éditions) du *Dictionnaire des musiciens francs-maçons versaillais et parisiens du XVIIIe siècle,* ainsi que des *Musiciens francs-maçons à la cour de Versailles et à Paris, sous l'Ancien Régime* (thèse de doctorat d'Etat).

• Thierry BENARDEAU, Marcel PINEAU. **La Musique dans l'Histoire.** Album cartonné, 32 × 24, 128 pages. Collection : Le Grenier des Merveilles ; éditions Hatier. 128 F.

S'il ne s'agit peut-être pas de "l'événement musical de l'année", comme l'assure sans ambages un éditeur quelque peu téméraire, ce magnifique album n'en rendra pas moins les plus grands services au lecteur non-spécialiste. De Sumer à l'Ircam, il replace en effet les musiciens dans leur temps — mise en perspective historique illustrée de limpides frises synoptiques, ainsi que d'une iconographie proprement admirable. Un régal pour les yeux et pour l'esprit...

Quelques poncifs ou inexactitudes peuvent être, bien sûr, décelés çà et là (les légendes mozartiennes ont la vie dure...) ; mais ce ne sont que péchés véniels en regard des qualités du texte et de l'iconographie.
Cadeau !

• Michel Ricquier. **La lecture musicale par l'éducation de l'œil.** Editions Gérard Billaudot, 14 rue de l'Echiquier, 75010 Paris. 21 × 27, 80 pages, 1987.

Cette méthode s'inspire des techniques de lecture rapide qui font florès depuis plusieurs années, en particulier outre-Atlantique. Remarquable adaptation, eu égard à la beaucoup plus grande complexité du graphisme musical (multiplicité des signes, moindre linéarité...).

Nous savons désormais que l'œil du lecteur ne parcourt pas uniformément la ligne d'un texte, mais procède bien plutôt par sauts et fixations. S'il n'est guère possible d'améliorer les performances du déplacement de l'œil, non plus que d'abréger son temps de fixation, il est en revanche tout à fait possible d'élargir son champ de vision lors de chaque fixation : ainsi, alors qu'un lecteur lent n'enregistre que 5 ou 6 signes à la fois, un lecteur rapide peut-il enregistrer — toujours de manière synoptique — jusqu'à plus de 30 signes.

Michel Ricquier nous propose ici des séries d'exercices destinés à améliorer les visions horizontale et verticale, ainsi que la reconnaissance des intervalles. Un cache, utilisable comme un curseur, permet d'embrasser d'un seul coup d'œil des groupes de plus en plus complexes.

Les progrès que permet cette méthode sont rapides, évidents. Reste à savoir si les réflexes ainsi acquis le demeurent. L'auteur soutient que, non seulement il ne saurait y avoir régression, mais que — bien au contraire — chaque lecture, quelle qu'elle soit, ne peut être que source de progrès...

Des exercices complémentaires pour claviers doivent paraître prochainement.

• **Jouer en petite formation.** Les Cahiers du Cenam, n° 46. 51, rue Vivienne, 75002 Paris. 88 pages, 40 F.

La petite formation a toujours été la formation préférée des musiciens amateurs. Au-delà d'une convivialité certes nécessaire (sinon toujours suffisante), quelles sont les conditions — psychologiques, musicales, logistiques — les plus favorables à l'éclosion et à l'exercice d'une telle pratique ? Question à laquelle le présent cahier s'efforce de répondre, en ce qui concerne les musiques savantes, mais aussi les musiques populaires. — traditionnelles et contemporaines. Sont également données toutes informations souhaitables sur les lieux et contenus de formation. En outre, les publicités qui émaillent le texte ciblent bien le propos.

Notons, une nouvelle fois, la rare discrétion dont font preuve les rédacteurs de ce type de dossier, dès lors qu'il s'agit de se faire l'écho de l'action des professeurs d'Education musicale dans les lycées et collèges. A en croire les auteurs de ce cahier, seule l'action conjuguée des intervenants extérieurs et des Jeunesses musicales de France aurait permis que naissent et se développent à l'Ecole quelques ensembles musicaux... Mais il ne peut s'agir que d'un défaut d'information. N'est-il pas vrai ?

Un dossier au demeurant fort bien conçu.

• **Annuaire de la facture instrumentale.** Collection Les Guides du Cenam. 51 rue Vivienne, 75002 Paris. 128 pages, 72 F.

Annuaire quasiment exhaustif : 1075 facteurs, réparateurs, restaurateurs, luthiers, accordeurs, archetiers, fabricants sont ici répertoriés alphabétiquement. Est également proposée une liste alphabétique de quelque 190 instruments, avec pour chacun d'eux les noms des facteurs classés par département.

Comment un tel guide n'avait-il pas été réalisé plus tôt ?

• **Les Enseignements artistiques : une nécessité pour demain.** Revue *Dialogues pour la Culture et la Communication,* A.D.C.R., 12 cité Malesherbes, 75009 Paris, Numéro double 9-10, 1987, 90 F.

Ce numéro double rappelle l'ensemble des propositions du Parti socialiste en matière d'Enseignements artistiques. Quatre grands chapitres traitent de : L'éducation artistique à l'Ecole ; L'éducation artistique et ses finalités ; Les institutions de l'enseignement artistique : critiques et propositions ; L'Etat et les collectivités territoriales face à l'éducation artistique.

Ont participé à ce numéro, présenté par Yves Bessero, adjoint à la Culture à Montbéliard et membre du Conseil Supérieur de la Musique (C.S.M.) : Jean Ader, Jean-Paul Bret, Lewis Carott, Marc-Olivier Dupin, Jeanine Ecochard, Maurice Fleuret, Martial Gabillard, Max Gallo, Jean-Jack Queyranne, René Rizzardo, Claude Sageot, Renata Scant, Eric Sprogis.

Pour se faire — éventuellement — une religion...

• Georges GUILLARD. **J.-S. Bach et l'orgue.** Collection Que sais-je ? Editions des Presses Universitaires de France. 1987.

Sans vouloir se substituer à ses prestigieux devanciers

— au premier rang desquels il place Norbert Dufourcq, Olivier Alain et Jacques Chailley —, l'éminent spécialiste qu'est notre collègue Georges Guillard, titulaire du Grand Orgue de Saint-Louis-en-l'Ile à Paris, propose ici à l'organiste, au musicien aussi bien qu'à l'auditeur de bonne volonté, un "guide pratique" de l'un des plus nobles monuments de l'esprit humain.

Il traite tout d'abord de *l'instrument* (l'orgue avant Bach ; l'orgue de Bach ; problèmes de diapason, de tempérament, d'harmonisation...), puis de *Bach organiste* et de ses obligations, de *l'écriture musicale* du compositeur, des *formes* de ses œuvres pour orgue, de *l'après-Bach* enfin (traditions, transcriptions, trahisons...).

Un compendium qui faisait jusqu'ici défaut à l'édition de langue française.

- **Conservatoire et Musiques exclues** (Actes du Colloque de Liège 1985). Editions de l'Institut de Pédagogie Musicale (IPM), 211 avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris. 1987. 90 pages, 70 F.

Comment et sous quelles conditions, les institutions d'enseignement musical pourraient-elles accueillir certaines formes de pratique musicale jusqu'ici exclues : musiques anciennes et traditionnelles ; musiques modernes de recherche ; musiques modernes et populaires ? Telle est la question qui fut au centre des débats du Colloque de Liège.

Mais, si un décloisonnement entre toutes les musiques est naturellement souhaitable (il ne pourra d'ailleurs résulter que d'une volonté politique), faut-il pour autant leur accorder une égale valeur ? Faut-il qu'en ce domaine les "bons sentiments" tiennent lieu de jugement esthétique ? Cette question ne fut pas posée.

Signalons, à propos de l'enseignement musical à l'Université, une fort intéressante contribution d'Eveline Andréani, fondatrice du département Musique de l'université de Paris VIII.

- **Quel enseignement musical pour demain ?** (Approches fondamentales). Collection I.P.M., éditions du Cenam. 140 pages, 164 F.

Cet ouvrage rassemble les principales communications faites au cours du *1er Colloque international de Pédagogie musicale* qui s'est tenu à Cannes, du 27 au 30 janvier 1985.

Dans une première partie intitulée : "Des musiques et des hommes", objets de la pédagogie, sont étudiées les motivations conscientes et inconscientes des "formés" ainsi que l'évolution et l'interpénétration des diverses cultures musicales de notre temps.

Dans une seconde partie intitulée : **Enseigner, pourquoi, pour qui, comment, avec qui ?**, il est débattu de l'appétit croissant de musique qui caractérise nos sociétés, de la valeur humaine de l'éducation musicale, ainsi que des structures et des moyens de son enseignement.

Une troisième partie intitulée : **Pour une pédagogie de l'action musicale** analyse les mutations en cours et tente de dégager les lignes de force — théoriques et pratiques — les plus porteuses d'avenir.

Provocation à la réflexion...

- Jean MAILLARD. **Reflets de son œuvre.** Préface de Jacques Chailley. 336 pages, 1987. Editions de la Société de Musicologie de Languedoc, B.P. 4049, 34325 Béziers Cedex. 226 F.

Le souvenir de Jean Maillard reste vivace au cœur de ceux — amis, collègues ou disciples — qui eurent le privilège de l'approcher ; ils se sont retrouvés nombreux à souscrire au présent hommage rendu au médiéviste, au musicologue, au professeur.

Ce volume rassemble plusieurs textes particulièrement significatifs d'une production riche et diversifiée, textes jusqu'ici dispersés dans nombre de publications savantes. Ainsi ont été retenus des **Travaux de caractère général** consacrés à "La chasse de François 1er à Fontainebleau", à "Une amitié : Hector Berlioz et Adolphe Sax", à "Guy Ropartz et la Bretagne" ; deux **Analyses musicales** : celle de *L'Histoire du soldat* d'Igor Stravinski et celle d'*Ionisation* d'Edgard Varèse. Un chapitre **Hagiographie** est consacré à "Saint-Hervé, ermite du Léonnois et barde du Seigneur". Au chapitre **Traditions populaires**, sont présentés plusieurs Noëls inédits ou peu connus. Les **Travaux de Musicologie médiévale** enfin, regroupent une douzaine d'études sur "Trouveurs et jongleurs", sur "Lais et descorts", ainsi que sur Guillaume de Machaut et l'Ecole de l'*Ars Nova*.

Témoignage de fidélité au musicien, à l'humaniste, à l'homme.

Francis Cousté

Avis de Concours

• Opéra de Marseille

Audition le 21 mars à 14 h 30 pour engager 1 ténor II et 1 soprano II.

Ecrire : Service des Concours, 2 rue Molière, 13001 Marseille.

• Le Syndycat Intercommunal pour la gestion du personnel des Ecoles de Musique des Alpilles et de la Camargue recrute sur concours organisé en mai trois professeurs de formation musicale et chant choral.

Inscription jusqu'au 30 mars.

Ecrire à Monsieur le Directeur, SIGPEMAC L'ARGELIER, route d'Avignon, 13120 Saint-Rémy de Provence.

Pierrette Mari

JACQUES CASTÉRÈDE

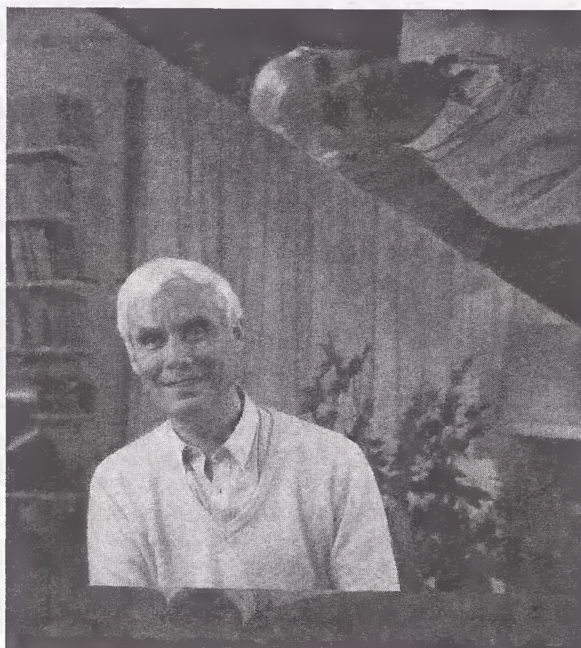
Sonate pour alto et piano

Biographie :

Jacques Castérède est né à Paris, le 10 avril 1926. Ses études secondaires achevées, reçu bachelier en mathématiques élémentaires à 17 ans, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de piano d'*Armand Ferté.* Le premier prix de piano obtenu en 1948, est le premier témoignage officiel de ses dons de pianiste. Elève ensuite dans les classes de musique de chambre, d'harmonie, de contrepoint et fugue, il travaille la composition avec *Tony Aubin* et l'analyse musicale avec *Olivier Messiaen* qui attirait autour de lui, toute une élite de jeunes musiciens et dont il a toujours été un fervent admirateur. Croyant tout d'abord se vouer à une carrière de pianiste, il opte, en 1953, année de son Premier Grand Prix de Rome, pour la composition.

A son retour de Rome, après avoir été pensionnaire à la Villa Médicis, pendant près de quatre ans, il est nommé professeur au Conservatoire de Paris, d'abord de solfège, puis professeur conseiller aux études en 1966, enfin en 1971, professeur d'analyse musicale. Il est également professeur à l'Ecole Normale de Paris, où il enseigne la composition depuis 1983, à de nombreux étudiants français et étrangers.

Le catalogue de Jacques Castérède, assez important puisqu'il compte plus de cent numéros d'opus, comprend notamment des œuvres dramatiques et lyriques telles que *le Livre de Job,* oratorio pour récitant, soli, chœur et orchestre symphonique (1959), **la Chanson du Mal Aimé,* pour récitant, baryton solo, ensemble vocal féminin et orchestre de chambre (1961) deux ballets : *But,* créé à l'Opéra de Paris en 1963 et la Mythomane (1965) créé par les J.M.F. en 1965 ; des pages symphoniques : cinq Danses (1956) **Musique pour un conte d'Edgar Poe** (1957) Symphonie pour cordes (1952), Concerto pour piano et orch. à cordes (1954), Prélude et fugue pour orch. à cordes (1962) ; des œuvres de musique de chambre : Sonate pour violon



(1955), Sonate pour piano (1967), Sonate pour alto et piano (1968) et Sonates pour piano et divers instruments à vent. J. Castérède a également réalisé plusieurs illustrations radiophoniques et a mis en musique Quatre Poèmes de Robert Desnos (1965) pour baryton et piano.

En tant que pianiste, J. Castérède a été fréquemment l'interpréte de ses œuvres. Il a participé à de nombreuses tournées de musique de chambre en France et à l'étranger : Egypte, Pérou, Uruguay, Argentine, Liban...

Parmi les œuvres de musique de chambre les plus récentes qui comptent parmi les plus belles réalisations du compositeur, citons : *Avant que l'Aube ne vienne* pour piano, violon, alto et violoncelle (1975), deux

inventions pour guitare (1973) plusieurs fois enregistrées sur disque, *Hommage à Thélonious Monk* pour piano, commandé pour le Concours International Marguerite Long (1983), *trois moments musicaux d'après Jean-Baptiste Corot* pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano (1987).

D'autres œuvres encore inédites ont été jouées récemment à Paris : *Les Trois Paysages d'automne* pour violoncelle solo et orch. à cordes (1982), *Les Liturgies de la vie et de la mort* pour orch. à cordes, percussions, chœur et chant solo, et à l'étranger : *Trois Visions de l'Apocalypse* pour quatre trompettes, quatre trombones, tuba et orgue ; "Jusqu'à mon Dernier Souffle" pour orch. à vents et récitant. Cette dernière œuvre a été commandé par A. Boudreau, directeur de l'American Wind Symphony Orchestra et donnée en première audition au cours des fêtes pour l'inauguration de la Statue de la Liberté à New-York, le 4 juillet 1986.

Son œuvre s'est vue décerner des prix, notamment par l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France ; citons, dernièrement le prix René Dumesnil en 1983, le prix de la Fondation Florence Gould en 1986.

Très souvent sollicité pour des jurys, J. Castérède participe depuis 1985 au jury de la Fondation de la Vocation, où il succède à Georges Auric. Il propose les candidatures de jeunes musiciens pour qui la bourse qu'ils recevront éventuellement, sera un encouragement à la réalisation de leur vocation.

En mars et avril 1988, J. Castérède en sa qualité de compositeur et de professeur, est invité en Chine, pour donner des cours aux étudiants du Conservatoire de Pékin et faire une série de conférences sur la musique française actuelle.

De même, il est attendu à Montréal, au Québec, pour assurer un master-class de plusieurs semaines pour les étudiants du Conservatoire et de l'Université.

L'esthétique et le langage de Jacques Castérède

Chacune de ses œuvres nous prouve qu'il est soucieux de préserver les acquis du passé tout en les redistribuant et en les repensant à sa manière. Toute sa musique chante : elle est restée constamment mélodique, voire thématique.

A ce style mélodique s'associe une rythmique assez nette, souvent pulsée (avec une certaine prédilection pour les rythmes à nombres premiers). Ces rythmes, il ne les conçoit pas comme des entités abstraites, mais comme des pulsations vivantes, dansantes même. A l'éclaté et à l'informel, il préfère ce qui est bien dessiné.

Son langage, extrêmement varié, s'exprime à travers une constante logique des structures et un style propre à chaque œuvre. Son mode d'écriture n'a pas la rigidité d'un seul système : sérialisme dodécaphonique ou polytonalité, par exemple. Il arrive cependant que chacun de ces moyens soit utilisé si cela convient à l'expression recherchée. Mais Jacques Castérède dit aussi : "Je suis parti d'une musique à tonalité "élargie" pour m'orienter vers plus de cohérence du langage par l'emploi, entre autres, d'échelles modales chromatiques".

Le compositeur, qui s'est souvent exprimé sur son art, affirme que "la valeur d'une musique réside dans la qualité de la pensée qu'elle véhicule ; l'important est de trouver le langage de sa pensée, le mode d'expression qu'elle implique, même si cela suppose de se remettre à la tâche pour chaque nouvelle œuvre.

"Je me refuse à écrire pour épater ; je (1) ne recherche ni la critique, ni la louange. Quelque soit le langage qu'on adopte, il faut d'abord être sincère avec soi même, chercher à exprimer ce que l'on entend intérieurement et avoir le courage d'aller au bout de son projet initial".

Si l'on observe le parcours suivi par Jacques Castérède depuis près de quatre décennies, il est indéniable de constater qu'il n'a jamais failli aux propos tenus à l'orée de sa carrière de compositeur.

Ce qui authentifie sa valeur, c'est qu'il s'est toujours refusé à solliciter des succès faciles en usant d'effets "en vogue" ; son ambition s'est au contraire appliquée à toucher les publics les plus divers. Soit le vocabulaire et le style adoptés comme il l'affirme, il réalise son but car il écrit une musique d'une matière élaborée avec science et goût dont les lignes se dessinent avec une puissance convaincante.

Peu de compositeurs d'aujourd'hui possèdent, à notre connaissance, autant de qualités d'intelligence et d'originalité dans la conduite du discours musical. Paradoxalement, au-delà d'une apparente réserve, s'extériorise, dans son langage, un lyrisme qui parvient à équilibrer l'émotion et l'exaltation de sentiments profonds.

Dans le domaine de l'écriture, n'intervient aucun système, mais le discours musical peut selon les œuvres, se référer à différentes techniques qui en assurent la cohérence. Jacques Castérède se refuse à utiliser des moyens extra-musicaux résultant d'une donnée abstraite qui découlerait d'un simple procédé de composition camouflant l'absence d'une authentique invention.

Il a gardé de ses études en classe du Conservatoire, cette attirance de la bonne et saine composition. A travers ses harmonies, ses contrepoints et ses agrégats rythmiques, des plus "modernes" on discerne la classique ordonnance d'un excellent architecte de structures sonores. Aussi fidèle à la perfection de l'équilibre que curieux envers l'invention sans cesse renouvelée ; Jacques Castérède séduit par une sensibilité qui traduit, en un style personnel et sublimé, sa quête de spiritualité.

(1) Recherche de la création, oui, épater, non –

SONATE POUR ALTO ET PIANO (1968)

Partition : Ed. Choudens.

Discographie : REM n° 10987 Xa. 4, rue Sainte-Marie des Terreaux, 69001 Lyon.

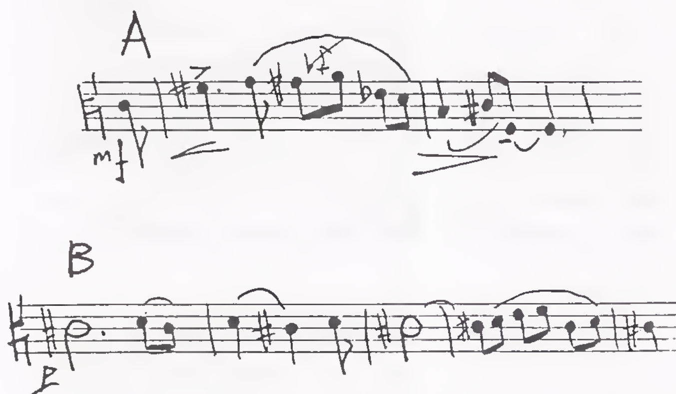
Elle est structurée sur une forme qui se rapproche de celle, traditionnelle, de la sonate tout en s'éloignant sensiblement du plan déterminé par les normes classiques. Toutefois, les "fluctuations locales" s'insèrent dans un plan général où la moindre entorse est toujours suivie d'un retour aux sources.

PREMIER MOUVEMENT :
Un poco agitato, Agitato, Allegro

Le premier mouvement peut être divisé en trois parties, chacune d'elles comprenant deux sections.

1re Partie :

I) Dans la première section, on entend les deux thèmes principaux : le premier exposé à l'alto (Ex. : A), le second, auquel il s'enchaîne comme pour le prolonger (Ex. : B). **A** se déclame dans une tessiture grave en une couleur harmonique atonale. **B** "thème de la solitude" se replie, selon l'auteur "frileusement sur lui-même, en un ambitus restreint de quarte diminuée" ; sa couleur harmonique peut s'identifier à la tonalité de ré mineur. **A** et **B** se superposent pour clore la première section.

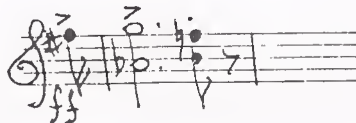


II) Dans la seconde section, apparaît un nouveau dessin mélodique (**C**) "thème-cri", accentué dans l'aigu de l'alto, soutenu au piano par des harmonies déchirantes. Passage qui exprime un sentiment "de violence et de révolte", accusé par les traits de piano qui fusent énergiquement sur un large ambitus. Suit un épisode plus détendu au cours duquel l'alto chante deux idées mélodiques issues de **C**, (reprenant notamment le même départ en demi-ton), puis le triolet de noires longues. Cette nouvelle phrase expressive est soulignée par des accords en valeurs longues égales, à la partie inférieure en une écriture dépouillée. Avant de conclure la première partie, **A** et **B** (successivement au piano et à l'alto) sont énoncés, entrecoupés par un trait rapide au piano.

2e Partie :

I) La première section expose d'abord une variante de **B** en un caractère radicalement transformé (dynamique accélérée, harmonies plus dissonantes) ; en se modifiant, **B** surgit là avec violence, voire agressivité, et abandonne sa couleur tonale initiale. Sous ce nouveau profil, il va se développer en deux phases contrastées : dans la première, jouée en douceur dans le grave, il est accompagné par **A** dérythmé dans l'aigu du piano ; dans la seconde, jouée fortissimo, il est scandé par des accords staccato créant un effet de percussion se déployant sur une très large tessiture tandis que **A** fait l'objet d'une variante sous forme trillée, en valeurs égales. **B** est ensuite exposé en valeurs longues, à l'alto, contrapointé à une variante de **A**, doublé à distance de deux octaves, au piano. En une nouvelle variante, **A** diminue ses valeurs de notes et se répète en un mouvement obsessionnel donnant naissance à un trait ascendant qui soulignera la redite de **B**, dont l'alto courbe les inflexions séduisantes dans le grave de son instrument. De là part une progression qui conduit à un degré de violente stridence allant jusqu'à des attaques "féroces" ; la tension ne cesse de s'accroître et "ne se libérera que dans le déferlement de la seconde section".

II) Cette seconde section s'ouvre "tumultuoso e con fuoco", dans un climat agité et passionné qui atteindra son paroxysme quelques mesures avant la fin de la section. **B** est exposée avec éloquence dans l'extrême aigu de l'alto planant au-dessus d'une écriture de piano enchevêtrée et tourbillonnante dans laquelle se glisse un élément de **C**, puis un de **A**. Malgré la présence de nombreuses altérations, on pourrait considérer cette éloquente déclamation comme tonale (passant par les tonalités de do mineur, si bémol mineur et ré mineur). Alto et piano évoluent en une grande indépendance rythmique qui engendre un effet de strette jusqu'à la rupture intervenant au point culminant évoqué plus haut. Un premier silence précède le retour de **A**, joué simultanément par les deux instruments, en grande force. Un second silence, beaucoup plus long, créant un mouvement de stupeur après le violent tumulte, prépare l'entrée de la troisième partie. Dans cette deuxième partie — qui occupe celle, traditionnelle, du développement central — la notion de variation conviendrait davantage à celle de véritable exploitation des thèmes. Variation d'ordre rythmique, dynamique et, par extension, mélodique.



3e Partie :

Sorte de réexposition mais dont le déroulement des divers thèmes suit un ordre inverse. Elle commence par la seconde section transposée une tierce mineure plus bas, à partir des éléments complémentaires à C. **C** initial ne réapparaît pas. Dans un tempo Agitato, comme au début, **A** est repris au piano par deux fois (la deuxième, à l'octave inférieure). Enfin **B** est réentendu, en la mineur "dans un caractère voisin de la prostration et se perd dans le silence". Il ne s'agit donc pas d'une Réexposition qui ramène les thèmes de la première partie selon les normes de la forme Sonate mais de l'émergence d'un climat assombri ici par des transpositions de registre.

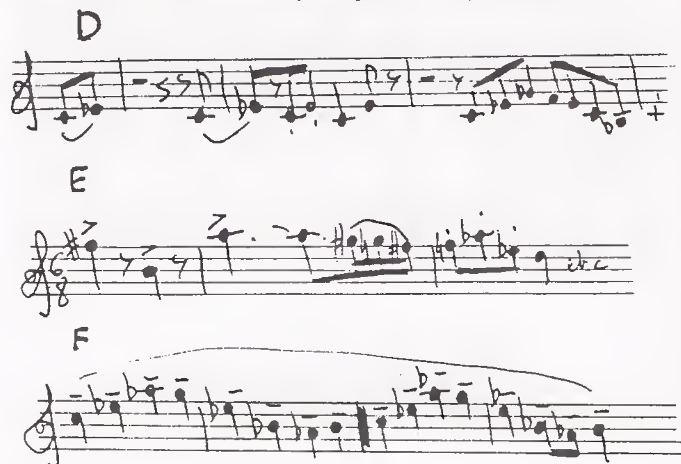
DEUXIEME MOUVEMENT

L'auteur précise au sujet de ce mouvement qu'il s'agit "d'un jeu au sens contrapunctique du terme et aussi au sens psychologique, pouvant aller jusqu'à la morsure, à l'imprévisible et féroce coup de griffe".

Dans ce jeu, on peut distinguer trois parties nettement délimitées.

1ère Partie :

Elle est constituée de trois thèmes exposés successivement. Le premier, **D** confié au piano, est mystérieux et continuellement entrecoupé de silences. On pourrait presque sous entendre des dessins mélodiques appartenant au répertoire de jazz. Il exploite l'intervalle de tierce et tourne autour d'un axe (do), sorte de note-pivot. L'alto entre bientôt dans ce "jeu" en doublant la partie de piano et en combinant une polyrythmie qui conduit au deuxième thème **E**. De rythme ternaire, il est accentué, sur trois octaves à l'unisson par les deux instruments. A sa reprise (sur les mêmes degrés) l'accompagnement suit un mouvement ascendant alors que l'alto va suivre une courbe descendante jusqu'à sa note extrême (do grave). Une courte redite de **D** précède l'arrivée d'une troisième phrase mélodique **F**. C'est un thème obsessionnel, nous dit l'auteur, qui tourne inlassablement sur lui-même par cycles de quatre mesures.



Sa tonalité assez clairement affirmée en Mi bémol est "sournoisement perturbée par des notes étrangères". Ce thème **F** passe à l'alto, doublé alors à l'octave supérieure par le piano, puis il subit plusieurs changements en dérythmant son accentuation, en se répétant sous forme d'accords parallèles puis en accélérant sa dynamique par des trémolos à l'alto. Les deux instruments dialoguent avec volubilité et, peu à peu, ralentissent la verve du discours pour atteindre aux frontières du silence.

2e Partie :

Un accord frappé fortissimo dans le grave du piano marque la charnière entre les deux parties. La première section développe le thème **F** (en diminution) ; par son caractère impétueux, il semble vouloir donner des "coups de griffes rageurs". Avec le piano, il converse en une écriture contrapunctique en canon jusqu'à ce que les deux instruments s'unissent (dans un caractère furioso) avant de suivre, parallèlement, une courbe descendante par saccades en ralentissant leurs valeurs rythmiques. La courbe mélodique s'effrite sur une longue pédale tenue dans le grave du piano.

C'est dans un tempo "tranquillo" que s'ouvre la deuxième section, posée sur une nouvelle pédale (Do). La phrase mélodique chantée par l'alto, est éloquente et se répète inlassablement bien qu'elle subisse des modifications chromatiques autour de la note-pivot Do. Au-dessus de la note pédale, des motifs s'allongeant progressivement ramènent le thème **D** qui impose à l'entrée de la troisième section.

On entre là dans un développement au cours duquel le thème D va suivre une courbe ascendante en une progression martelée d'accents. Le thème E réapparaît à l'alto, d'abord en valeurs longues puis en diminution pour retrouver son état initial ; le piano l'accompagne en croches staccato. Peu après ce thème se répète en agrandissant ses intervalles, chaque note s'imprimant dans l'accompagnement en un contrepoint ingénieux. Le jeu se poursuit jusqu'à un effet de strette créé par une écriture devenue parallèle ; le thème est alors repris intégralement dans une sécurité fortissimo.

3e Partie :

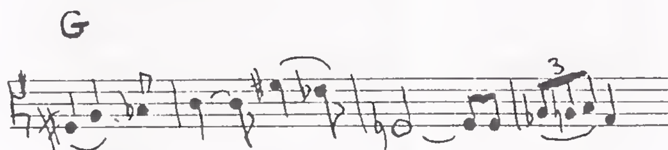
Elle commence sur le Più Mosso marqué par le point de chûte du thème E. Suit un dialogue qui combine ce thème avec une variante de **F**, en valeurs plus courtes ; nouveau rebondissement dans le grave où des accords semblant se précipiter les uns sur les autres créent une sonorité de gong. Dans l'aura des vibrations qui émanent de cet agrégat sombre et dramatique, émergent des fragments de **F** qui, en se rapprochant finissent par reconstituer le thème, non sous ses traits initiaux, mais sous une forme variée en trémolos. Suit une réexposition de ce même thème E nimbé de l'atmosphère qu'avaient créée les vibrations sombres précédemment entendues. La couleur de cet effet sonore s'estompe progressivement et se dilue dans un silence rappelant celui qui clôturait la première partie. Une coda surgit et

fait fonction de troisième section. Elle part sur le thème **E**, en un tempo "vivo et risoluto" et après ses trois notes accentuées au départ, poursuit une course serrée en valeurs ternaires continues aux deux instruments. Légère hésitation avant la conclusion qui ne se fait qu'après trois sursauts dont le dernier précise le sentiment d'une cadence.

TROISIEME MOUVEMENT

Contrairement aux deux mouvements précédents, ce final adopte une forme monothématique en trois parties. Renonçant au brio que la plupart des compositeurs recherchent pour terminer une œuvre, J. Castérède préfère, à une fin éclatante et animée dans un crescendo menant à des sonorités fortes, des nuances tamisées recouvrant une expression toute intérieure. Le thème se déclame en une longue mélodie accompagnée par des accords répétés régulièrement dans le grave du piano. Ces accords sont, pour la plupart d'entre eux, parfaits ou disposés sous forme de premier renversement ; ils deviennent plus dissonants dans les passages de tension expressive. Partant du grave, cette mélodie s'élève jusqu'à un mi bémol aigu d'où elle retombe plus rapidement pour clore la première partie. Sa rythmique caractéristique se retrouvera tout au long du final.

G



La deuxième partie réexpose ce même thème en le transposant un demi-ton au-dessus. Le piano l'agrémente alors d'un contrepoint légèrement dissonant. En une seconde période, la tête du thème, quelque peu modifiée par mouvement contraire, fait l'objet d'un commentaire qui progresse dans une intensité expressive très éloquente. Un pianissimo subito provoque un effet de surprise, au faîte de la phrase. De là, part la troisième partie au cours de laquelle sera exploitée la cellule rythmique de la tête du thème. Un timide crescendo souligne la jonction de la fin de la phrase mélodique avec un seul triolet extrait de la quatrième mesure du thème initial. Malgré cette courte allusion au début du mouvement, on sent venir la conclusion qui ne tarde pas à arriver ; le piano se tait pendant une mesure et fait entendre (en diminuant ses valeurs : croche, noire, blanche) une ultime fois ses accords répétés dans la plus grande douceur.

Commencé dans une couleur tonale de Ré majeur, ce mouvement se termine en un La majeur dénué de toute ambigïté.

L'unité de cette Sonate est remarquable. Les éléments qui constituent sa riche thématique, mettent en valeur, dans leur complémentarité, la qualité de l'esprit d'un musicien ayant acquis l'essentiel des principes qui n'ont cessé de conduire sa démarche de composition et qui parvient avec naturel à aérer une œuvre authentique d'un intérêt incomparable.

* Analyse de l'œuvre in l'Education Musicale n° 141, octobre 1967.

• • •

Le 12 janvier dernier, au programme des *"Mardi de la musique de chambre"* de France-Musique, était inscrite la **Sonate pour alto et piano** de Jacques Castérède. Bruno Pasquier et la pianiste Ileána Fernandez en offrirent une exécution précise et belle à un public trop restreint.

Il faut saluer le courage du compositeur affirmant devant le micro de Pierrette Germain avant l'audition : *"Je suis un mélodiste impertinent et je le revendique sans honte"*, en un temps où semblable écriture pourrait sembler anachronique. Mais non. Sans esthétique pré-conçue et sans académisme, le compositeur y expose noblement la sensibilité qui est sienne, et nous la fait partager avec émotion. Car cette œuvre est bouleversante. Tourmentée dans sa première partie, rapide puis sereine dans la seconde, cette sonate avant tout lyrique place Jacques Castérède comme héritier d'Arthur Honegger. Elle produisit en outre une grande impression sur le public qui l'applaudit vivement, ô combien légitimement !

Stéphane GIOCANTI



Pour une approche concrète et sensible des chef-d'œuvres de la Musique

ET SI NOUS ALLIONS EN ESPAGNE ?

DISCOGRAPHIE :
— Jacques Ibert (compositeur français) 1890-1962 ESCALES
version orchestrée - n° 3 « *Valence* »
Matinon-V.S.M. 069 12890.

— Isaac Albeniz (1795-1855)
IBERIA : V.S.M. 0053.00624 (version orch.)
— Enrique Granados (1867-1916) LES GOYESCAS (piano)
ERA M.C.E. 202234 n° 4 (la maya y el ruissenor).

X (Valence, extrait des ESCALES DE J. IBERT... env. 4')

Imaginons tout d'abord ce que cette musique évoque pour nous... des accents rudes et fiers (frappés par tout l'orchestre le **flamenco...** une langoureuse **habanera...** l'envol d'une jupe aux mille volants, l'allure noble et racée d'un danseur (son pantalon étroit, veste courte, large chapeau noir...) les rythmes familiers de la **séguedille** (avec le crépitement **des castagnettes et du tambour de basque**)... nous plonge au coœur de l'Espagne.

Goûtons maintenant le charme d'un port espagnol, inondé de soleil, des ruelles étroites, très en pentes, tortueuses, mal pavées. Un muletier descend vers le port, en se dandinant. Il est tout joyeux... distrait un moment par des gamins qui jouent et courent dans une ruelle ; le muletier siffle sa chanson préférée... l'air est léger, frais. Au loin, la houle tranquille (de la mer) incite à la rêverie... les bateaux se balancent en attendant les voyageurs.

X El Puerto (Ibéria d'Albeniz) *orchestré* (2' env./4'20)

Pourquoi Ibéria ? L'Espagne a une histoire très compliquée. Elle a subi de multiples invasions : les Celtes — les Grecs — Les Romains — les Vandales — les Visigoths — *les Ibères...* (d'où le nom de *Péninsule ibérique*) Les Maures... autrement dit les « arabes » dominèrent aussi longtemps l'Espagne (du 8ᵉ au 16ᵉ siècle)... Tous vont laisser des empreintes plus ou moins profondes de leur civilisation, dans l'Art espagnol : architecture — peinture... c'est ce qui fait la grande variété du folklore espagnol !

Connaissez-vous Séville ? (vues)
« La perle de l'Andalousie » ! Séville, ville de lumière et de joie. Tout Séville baigne dans l'atmosphère à la fois religieuse et populaire de la procession spectaculaire qui a lieu chaque année au moment de la semaine sainte : *rythme de marche — brefs roulements de tambours — rumeurs puis vacarme de la foule ;* c'est *l'arrivée triomphante de la procession,* avec ses colossales statues de bois peint revêtues de somptueux atours...

X La fête Dieu à Séville (Ibéria d'Albeniz).. (2' env./8'15"

L'atmosphère lumineuse d'un grand jour d'été !
Ne manquons pas d'aller aussi sur les bords du Guadalquivir... *(vues)* pour y voir les clochers et les tours de la ville blanche.

Vous tenez à assister à une course de taureaux ?... j'ai ce qu'il vous faut... en musique, bien sûr ! : un *rythme de passoble et une marche torero...* toute la couleur et la verve populaire de ce faubourg de Séville se trouvent réunis dans :

X Triana (Iberia d'Albeniz) 2'/4'30"

Séville, c'est encore son Alcazar... (*vues*) et les jardins merveilleux qui entourent ses églises et ses palais... un de ces jardins est évoqué par Enrique Granados (un autre grand musicien espagnol), qui a lui aussi, subi le charme des thèmes et des rythmes populaires de son pays. Il a évoqué en musique certains tableaux de **Goya** qu'il admirait beaucoup... ceux de la jeunesse du grand artiste, lorsqu'il peignait l'Espagne galante et ironique de la fin du 18ᵉ siècle ; des hommes et des femmes élégants — fiers — ou mélancoliques *(reproduction)* Avez vous déjà goûté le charme et la douceur de la nuit dans un jardin d'Espagne ?.. *à la fenêtre d'une maison, paraît une mélancolique et gracieuse jeune fille. A-t-*

elle conscience de la brise légère qui souffle... du parfum qui monte des plantes du jardin... du murmure des fontaines ?.. elle rêve, c'est certain ; elle attend peut-être son amoureux qui ne vient pas... seul le Rossignol lui répond... Ecoutons le...

X La jeune fille et le rossignol (Granados)
à 2'30 du début, 1er trille du rossignol/7'45

• • •

Pour compléter et accompagner ce « voyage musical » :
— Andalousie : ce mot est la déformation arabe de « **vandale** ». Les vandales occupèrent cette région avant d'en être chassés par les Arabes au VIIIe siècle. Les Vandales, originaires de Germanie (région de l'Oder) ont, au Ve siècle, envahi et dévasté la Gaule, l'Espagne et l'Afrique du Nord.

— En Andalousie, les chants et les danses sont plus langoureux et d'expression intense ; la terre est pauvre... mais riche d'oliveraies. C'est la région la plus chaude en été, mais la plus douce en hiver ; l'influence islamique y est grande ; dans les plaines où ont pénétré et se sont implantées les civilisations africaines.

Iconographie conseillée :
— la carte de l'Espagne et de ses différentes provinces
— des vues de Séville — Grenade — la région des hautes montagnes, la Sierra Nevada, avec ses vallées luxuriantes...
— quelques tableaux de Goya (surtout « *La Jeune-fille et le rossignol* »).

A notre prochaine rencontre, je vous raconterai une histoire de gitans, grâce à la musique d'un troisième grand compositeur espagnol... Manuel de Falla.

Jacqueline PLANEL

Dès réception du dernier no de votre abonnement et dont vous êtes avertis par l'indication de mois figurant sur les bandes-adresses, procédez sans tarder au renouvellement de votre abonnement.

ASSOCIATION FRANCE-U.R.S.S.

La Commission Nationale de la Musique de l'Association organise du 2 au 10 avril un voyage d'étude sur l'enseignement des disciplines artistiques et de la musique en U.R.S.S.

Les personnes intéressées pourront au cours de ce séjour rencontrer leurs collègues soviétiques en ayant la possibilité de découvrir Moscou et Riga.

Des visites d'écoles spécialisées ou non du Conservatoire Tchaïkovski, de l'Institut Gnessine, l'audition de chorales sont au programme.

Demander : **Sandrine Dalverny,** poste 507-61, rue Boissière, 75116 Paris - Tél. : 45.01.59.00

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- VENDS pour chorale :
  — 80 ex. du Motet no 3 de J.S. Bach (éd. Breitkopf N2 7227) pour 4 voix mixtes avec réduction d'accompagnement pour piano ;
  — 12 ex. de la Missa in C de Mozart (éd. Breitkopf) pour 4 voix mixtes, réduction accompagnement pour piano KV 427 a. S'adresser à Colette ERHARD "La Cantoria", 33 rue du Bourg Neuf, 41000 BLOIS. Tél. : 54.78.20.20.
- VENDS partitions clavecin et divers. Liste sur demande. Téléphone : 43.32.40.30.
- VENDS Saxophone Alto Prestige. Buffet Crampon 2 ans. Tél. : 84.43.27.56.
- VENDS ORGUE ELECTONE YAMAHA. Excellent état. 6000 F. Tél. : 43.57.90.57 ou (16) 44.78.01.74.

FRANZ LISZT

ANNEES DE PELERINAGE

Deuxième Année : ITALIE

CANZONETTA DEL SALVATOR ROSA

En fait, il ne s'agit pas de l'arrangement de la mélodie du peintre et aventurier Salvator Rosa — comme on l'a longtemps cru — mais de celle du célèbre compositeur Giovanni Battista Bononcini (1670-1747). Liszt place judicieusement cette *canzonetta* en troisième position de son recueil, car elle forme ainsi une habile transition entre le monde des beaux-arts qui précède et celui de la poésie qui va lui succéder. En outre, après la tension dramatique du *Penseroso,* elle apporte une bouffée de fraîcheur et d'insouciance qui procure une détente bienvenue.

Cette pièce est charmante, sans prétention. Aussi surprend-elle dans cette "année" italienne où toutes les autres compositions sont d'un haut niveau artistique. Elle a plus d'importance par sa position "stratégique" que par son contenu intrinsèque (30). Alors qu'on en était réduit à des conjectures quant à la genèse des deux œuvres précédentes, on sait que celle-ci date de 1849 (31). Liszt a reproduit le texte de la mélodie au-dessus de la portée. Celui-ci consiste en quatre vers plusieurs fois répétés. En voici la traduction :

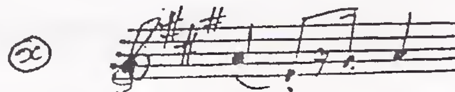
> Je m'en vais bien souvent changeant de lieu,
> Mais jamais je ne saurais changer mon désir.
> Toujours pareil sera le feu qui me consume,
> Et je serai toujours le même, moi aussi.

A première vue, on pourrait considérer qu'il y a six sections différentes. Mais si l'on tient compte des sphères tonales, des arrêts de la musique (silences avec point d'orgue) et de l'utilisation du texte, il est préférable de les regrouper en trois volets qui se subdivisent par deux. On a ainsi la découpe suivante :

I = A' (mes. 5-14) + B (mes. 15-26) La Majeur
II = A' (mes. 27-36) + C (mes. 37-47) fa dièse mineur
III = A' (mes. 48-57) + B (mes. 58-70) La Majeur

Les vers 1 et 2 (répétés) sont utilisés en sections I et III ; les vers 3 et 4 (répétés) en section II. Les mesures 26 et 47 sont les seules à avoir un silence généralisé avec point d'orgue. La section centrale, bien qu'elle reprenne en première partie la même musique que celle du début des sections I et III, forme une sorte de "grand B" médian en raison de sa tonalité au relatif mineur et de la musique nouvelle des mesures 37-45.

Tout comme pour le morceau précédent, il s'agit d'une marche dont le rythme pointé généralisé confère une unité d'ensemble très prégnante. Mais quelle différence entre l'atmosphère funèbre du *Penseroso* et l'allure décidée et conquérante (Liszt dit : *Andante marziale*) de cette *canzonetta* ! Le motif de départ — dénommé ⓧ— est une cellule rythmico-mélodique qui se glisse d'une façon quasi permanente tout au long du morceau :



On remarquera l'élégance de l'écriture (avec ses successions de tierces et de sixtes en position médiane) aux mesures 9, 29 et 52 ainsi que l'habileté des conduits entre les sous-sections des volets I et III (mes. 13-14 et 56-57). La sous-section C (mes. 37-44) relâche le rythme pointé et tend à s'échapper vers un lyrisme discret vite réprimandé à partir de la mesure 44.

Bien agréable à entendre, cette *canzonetta* procure un repos bienfaisant au cours du pèlerinage italien.

(30) Si l'on considère que les trois sonnets de Pétrarque forment un cycle global — ce qui, comme on va le voir, est fort plausible — on obtient deux œuvres qui précèdent et deux autres qui succèdent à la *Canzonetta,* conférant à celle-ci une position centrale.

(31) Cf. La Mara (éd.), *Franz Liszts Briefe,* Leipzig 1893-1904, vol. VIII, p. 60.

LES TROIS SONNETS DE PETRARQUE

Pour plusieurs raisons, les trois présentes pièces du recueil italien forment un groupe cyclique unitaire : toutes trois connaissent aussi bien une version vocale qu'instrumentale ; toutes trois sont basées sur les sonnets d'un même auteur ; et enfin toutes trois ont connu une première (double) version éditée antérieurement à la version définitive. Il s'agit là d'un cas exceptionnel pour le recueil italien, tandis qu'il était — comme on l'a vu — fréquemment pour le recueil helvétique.

Alors que pour la datation de *Sposalizio* et du *Penseroso* on en était réduit à des conjectures, on sait désormais que celle généralement avancée pour la première version de ces trois *Sonnets* — 1838-1839 — est fausse. C'est grâce aux recherches faites à Weimar à partir de certains cahiers d'esquisses de Franz Liszt que Rena Mueller a pu rassembler un faisceau de faits cohérents permettant de situer la composition de ceux-ci entre 1843 et 1845 (32). Liszt lui-même écrit à Marie d'Agoult le 8 octobre 1846 :

Parmi mes prochaines publications, si vous avez le temps de vous en occuper, vous pourrez regarder (après Dîner) les 3 Sonnets de Pétrarque (« Benedetto, etc. », « Pace non trovo » et « I vidi in terra ») pour chant, et aussi très librement transcrits pour Piano, en guise de Nocturnes !
Je les tiens pour singulièrement réussis, et plus achevés de forme qu'aucune des choses que j'ai publiées. (33)

En fait, la « transcription » est davantage une *recomposition* et il paraît à peu près sûr que Liszt a pensé simultanément à la version vocale et à la version pianistique. Cette dernière est sensiblement différente du modèle chanté, surtout pour les deux premières pièces *(Sonnets 47* et *104).* Ce n'est guère que pour la troisième — *Sonnet 123* — que l'on peut réellement parler de transcription (34). Il est du reste curieux de constater — ce que l'on ne signale jamais — que c'est la version pianistique qui a été éditée la première — chez Haslinger, à Vienne, en 1846 — tandis que la version vocale ne devait paraître que l'année suivante (1847), toujours chez le même éditeur.

Remarquons aussi que la première version pour piano donne déjà les trois pièces dans le même ordre et dans les mêmes tonalités que la version définitive (35), tandis que la première version vocale intervertit les deux premiers morceaux, tout en les transposant : le *Sonnet 104* (placé en premier) est en *La bémol* majeur (au lieu de *Mi* majeur) et le *Sonnet 47* (placé en second) est également en *La bémol* majeur (au lieu de *Ré bémol* majeur). Seul le *Sonnet 123* conserve toujours la même place et la même tonalité.

Tout comme les deux premiers morceaux du recueil italien, les *Trois Sonnets* connurent un remaniement ultérieur de leur première version vocale (celle de 1847) qui a probablement été entrepris au cours des années 1870 (36). Typiques du style tardif de Liszt, ces ultimes versions sont d'un dépouillement extrême, voire ascétique, qui leur confère une signification entièrement renouvelée : alors que la version pianistique de 1858 n'était qu'une adaptation améliorée de celle de 1846, la dernière version vocale semble être une composition totalement repensée par rapport à celle de 1847.

Avant de passer aux analyses détaillées, situons rapidement Pétrarque et son inspiratrice Laure. Grand humaniste, Pétrarque (1304-1374) est déjà davantage un pré-renaissant qu'un homme du Moyen Age. Né à Arezzo, il se trouvait dès 1312 en Avignon puis, par la suite, devait beaucoup voyager, en partie pour accomplir des missions diplomatiques : Italie, france, Flandres, Allemagne, Prague, etc. En 1367, il se retira à Arqua, près de Padoue, où il mourut. Il écrivit beaucoup, en particulier des livres érudits qui lui valurent une grande réputation. Toutefois, c'est surtout grâce à son *Canzoniere,* qui contient les 365 sonnets adressés à la Dame de ses pensées, que son nom est passé à la postérité. Laure (1308-1348) naquit à Noves, près d'Avignon. Elle fut mariée en 1325 et mourut d'une épidémie de peste noire en 1348. C'est en repassant par Avignon, en 1327, que Pétrarque devait la rencontrer et qu'il fut ébloui par sa beauté. On distingue parmi les nombreux sonnets écrits en son honneur ceux qui se situent « en la vie de Madame Laure » (jusqu'en 1848), marqués par une profonde contemplation amoureuse, et ceux inspirés « après la mort de Madame Laure », emplies de douleurs et de pensées métaphysiques. C'est dans le premier lot que Liszt choisit ses deux premiers sonnets et dans le second le dernier.

SONETTO 47 DEL PETRARCA

Voici d'abord la traduction française de ce sonnet (37) :

---

32. Rena Charnin Mueller, *The Origins of Liszt's Petrach Sonnets*, communication faite à l'assemblée annuelle de la American Musicological Society, Boston, 1981. Cf. aussi du même auteur, le compte rendu du *Franz Liszt — I The Virtuoso Years* de Alan Walker, in : *Journal of the American Musicological Society, XXXVII, printemps (1/1984), pp. 190-191.*

33. *Daniel Ollivier, Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult,* Paris, 1933-1934, vol. II, p. 368. Cf. aussi la nouvelle édition critique de cette correspondance, établie par Serge Gut et Jacqueline Bellas, à paraître chez Gallimard, lettre 542.

34. C'est également ce qu'avait constaté Suzanne Montu-Berthon, *Un Liszt méconnu*, p. 48.

35. On oublie trop souvent de le signaler. Remarquons que c'est également l'ordre donné par Liszt à Marie d'Agoult dans sa lettre du 8 octobre 1846 (cf. note 33 et texte correspondant).

36. C'est sans aucune argumentation que dans leurs catalogues standards Raabe et Searle indiquent respectivement comme dates « vers 1865 » et « 1861 ». Rappelons que le cycle n'a été édité qu'en 1883, chez Schott de Mayence. Dorothea Redepenning, qui reprend les dates de Raabe et Searle sans les discuter (cf. *op. cit.*, p. 70, note 89), en déduit des remarques sur la précocité du style tardif de Liszt qui seront certainement à relativiser.

37. Pour ce sonnet et les deux suivants, nous avons pris la traduction (sans nom d'auteur) du *Canzionere* de Pétrarque parue à Paris, l'Art du livre, s.d.

Bénis soient le jour, et le mois, et l'année,
Et la saison, et l'heure, et le moment,
Bénis soient le cher pays et le lieu où je fus ébloui
Par ces deux beaux yeux qui m'ont enchaîné !

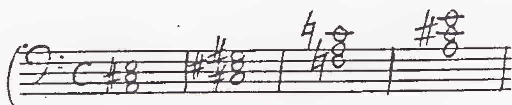
Bénie la douce angoisse qui me prit
La première fois que l'Amour descendit en moi,
Bénis l'arc et les flèches qui me frappèrent,
Et les blessures qui pénétrèrent jusqu'en mon cœur !

Bénies toutes les poésies que j'ai éparpillées
Çà et là en disant le nom de ma Dame,
Bénis mes soupirs, et mes larmes, et ma passion !

Et bénis tous mes écrits
Consacrés à sa gloire, béni mes pensers
Dont elle est l'unique objet !

Le poète y évoque la première rencontre de Laure, le 6 avril 1327, en l'église Sainte-Claire d'Avignon, à la façon d'un troubadour médiéval.

La première partie de l'introduction (mes. 1-5) est harmoniquement audacieuse et d'un très bel effet sonore. Pour bien comprendre les enchaînements utilisés, il suffit de rétablir les accords à l'état fondamental, ce qui nous donne (en présentation schématique) :

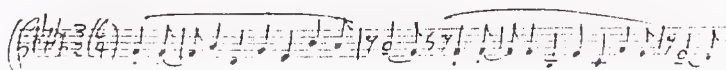


On a donc une succession d'accords parfaits majeurs enchaînés par sauts de tierces majeures ascendantes. Le découpage de l'octave en sections égales est un procédé que Liszt affectionne particulièrement (38). Le corps du morceau se divise en deux grandes parties séparées par une importante césure médiane. La première partie correspond aux deux quatrains et au premier tercet, tandis que la seconde développe uniquement le dernier tercet.

La découpe est ainsi la suivante :

Introduction : mes. 1-11
I A : mes. 12-52
Césure médiane : mes. 53-59
II B : mes. 60-84
Coda : mes. 85-95

La première partie est caractérisée par un accompagnement syncopé d'une grande souplesse sur lequel se déploie une ligne mélodique très coulante. On y relève un motif qui revient en permanence, à la manière d'un élément cyclique ⓧ :



Les tonalités sont clairement établies : d'abord *Ré bémol* majeur (mes. 12-19) avec une tonique qui revient avec insistance, puis un passage modulant (mes. 20-31) formant conduit amenant au ton de *Sol* majeur (mes. 32-52). La tonique ponctue régulièrement tous les premiers temps des mesures 36 à 43. On rejoint progressivement la dominante au moyen d'accords parfaits enchaînés par tierces descendantes qui produisent un très bel effet (mes. 43-48). La partie médiane est très intéressante par sa disposition graphique sur quatre portées permettant de bien suivre les différents plans sonores. L'accord suspensif de la mesure 58 n'est autre, enharmoniquement, que la dominante de la dominante du ton principal vers lequel on va retourner. Puis la dominante elle-même se présente — toujours enharmoniquement — à la mesure 61. Mais une courte diversion en *Mi* majeur — au cours de laquelle le motif ⓧ se glisse par deux fois — ne permettra à la tonique de n'arriver qu'à la mesure 69. Aussi bien le parcours tonal que la thématique nous indiquent que les mesures 60-68 ne sont qu'une préparation à la véritable seconde partie qui ne commence réellement qu'après la double barre et le changement d'armure, à la mesure 69. Une mélodie très simple et ample se déploie par deux fois dans la partie médiane, enrobée au grave et à l'aigu par l'accompagnement. Elle aboutit à chaque fois sur une cadence suspensive en *La* majeur (mes. 73-75 et 82-85) avec une formule pianistique qui rappelle celle des mesures 4-5.

La coda nous ramène au ton principal et, tout comme l'introduction, elle est doublement articulée. La première partie répète dans une disposition à peine modifiée la seconde partie de l'introduction (mes. 85-89 = mes. 6-11). Quant à la seconde partie, elle reprend le thème principal du morceau (mes. 90-95 = mes. 14-17), mettant bien en évidence le motif cyclique ⓧ qui confirme son rôle d'élément dominant et unificateur.

SONETTO 104 DEL PETRARCA

Ce sonnet dépeint la douleur et le tourment du poète qui, dans sa misère, souhaite la mort et reproche discrètement à sa Dame de l'avoir mis « dans cet état » :

Je ne trouve point de repos et n'ai aucune occasion d'agitation ;
Je tremble, j'espère, je brûle, et je suis tout de glace.
Je vole au-dessus des cieux et je rampe sur la terre ;
J'embrasse le monde entier et j'étreins le néant.

Celle qui me garde en prison n'en ouvre ni n'en ferme la porte.
Elle ne me retient pas ni ne me délivre de mes liens.
L'Amour ne me donne la mort ni la liberté ;
Il ne veut ni me laisser libre ni me tirer de peine.

Je vois sans yeux, je crie et je n'ai point de voix ;
Je soupire après la mort, et je demande du secours ;
Je me hais moi-même et j'aime autrui ;

Je me délecte de ma douleur, je ris en pleurant ;
La vie et la mort me déplaisent pareillement.
C'est par vous-seule, ma Dame, que je suis dans cet état.

38. On a déjà signalé un cas semblable, mais en ordre descendant, dans *Il Penseroso* aux mesures 27-32 (cf. le n° précédent de cette revue, deuxième exemple musical du *Penseroso*).

C'est avec cette « transcription » que les libertés prises par rapport à la version chantée sont les plus grandes (39). Le premier quatrain est réduit à une seule incise (mes. 5). Le second quatrain et le premier tercet, sur la même musique répétée — tout comme dans la version chantée — sont complétés par une variation d'un grand déploiement sonore. Quant au dernier tercet, il est présenté de manière plus resserrée que dans la version vocale.

L'introduction, avec sa double articulation, traduit bien les deux extrêmes qui caractérisent l'état d'âme du poète : violence des tourments auxquels succèdent abattement et désespoir. Pendant les quatre premières mesures, l'enchaînement septième diminuée — sixte sensible est répété cinq fois par tierces mineures ascendantes. De par sa situation rythmique, le premier accord donne l'impression d'être une triple appoggiature du second, si bien que, schématiquement, on a les enchaînements suivants de sixtes sensibles :



Ce découpage de l'octave en quatre parties égales est l'une des deux possibilités favorites de Liszt, l'autre étant le découpage par tierces majeures (cf. *supra*, introduction du *Sonnet 47*). Avec les septièmes diminuées intercalées, il en résulte une gamme — que l'on peut bien suivre à la basse de la clé de *fa* — qui correspond au mode à transposition limitée n° 2 de Messiaen (40). En début de seconde partie de l'introduction, Liszt nous donne le premier motif important du morceau qui, dans la version pianistique, résume à lui tout seul tout ce qui correspond au premier quatrain du sonnet ; on le dénommera ⓧ :



La première section sera variée deux fois (ce qui donne trois sections) ; puis une nouvelle section lui succédera, suivie d'une section terminale ayant l'aspect d'une pseudo-coda. Cela nous donne la découpe suivante :

Introduction	: mes. 1-6
I A	: mes. 7-20
II A'	: mes. 21-37
III A''	: mes. 38-53
IV B	: mes. 54-63
V C + A	: mes. 64-79

Les deux premières parties sont fort semblables, la seconde n'étant qu'une amplification sonore de la première, avec un très court développement terminal. Dans les deux cas, malgré les accidents de parcours, on observe le geste harmonique fondamental allant de la tonique à la dominante :

Sections	I		II	
Mesures	7	19-20	21	37
Fonctions	T	D	T	D

Dès le départ, Liszt expose son second motif principal ⓨ qui va vite s'avérer comme étant la cellule essentiel de tout le morceau :



On remarquera tout particulièrement l'accord de quinte augmentée fort expressif de la mesure 8 (répété à la mesure 12) et la reprise du même motif un ton plus bas, produisant un effet superbe (mes. 11-12). On n'oubliera pas non plus que le passage de la ligne mélodique en partie médiane à la mesure 15 est un procédé pianistique cher au compositeur.

La troisième section est une reprise beaucoup plus élaborée que la seconde, avec des effets pianistiques de haute vertuosité. Elle ne correspond à aucune strophe du sonnet, mais est un commentaire éloquent des déchirements du poète en particulier, la suspension dominantique de la mesure 44 traduit bien les mots : *« je crie et je n'ai point de voix ; je soupire après la mort et je demande du secours ».* Signalons le bel effet de la modulation en *Ut dièse* majeur (mes. 46-49) et la tendresse remplie de tristesse du *mi* mineur qui lui succède (mes. 49-52). L'arrivée en *Sol* majeur de cette section ne saurait mieux traduire le profond désarroi de l'amant éconduit.

La quatrième section reprend un élément nouveau de la mélodie (celui qui correspond à : *« Pascomi di dolor, piangendo rido »*). Elle est axée sur la note *si* qui devient un véritable centre sonore. En fin de section, on retrouve la dominante du ton principal qui est largement déployée (mes. 62-63). La dernière section est une sorte de coda qui ramène d'abord le motif ⓧ (41) auquel succède ⓨ, plusieurs fois répété, et dont le compositeur ne retient que le rythme et l'harmonie pour conclure (mes. 77-79).

39. Précisons bien qu'il s'agit de la *version vocale* de 1847. Car — il faut le rappeler — il n'y a que peu de différences entre les deux versions pianistiques (celle de 1846 et celle de 1858). Ceci vaut pour tous les trois sonnets. C'est donc bien *dès le départ* que Liszt a conçu une version pianistique sensiblement différente de la vocale.

40. Pour cette introduction, Liszt procède d'une manière tout à fait inhabituellle : il ne reprend pas le long prélude instrumental de la première version pianistique (21 mesures), mais y met à la place l'introduction de la version vocale de 1847, sans y rien changer (il transpose simplement dans la nouvelle tonalité). D'ordinaire, le compositeur conçoit toujours sa nouvelle version par rapport à l'ancienne *du même genre,* mais jamais en prenant en compte une version antérieure *d'un autre genre.* L'exception relevée ici nous confirme que les deux premières versions — pour piano et pour chant — ont été conçues simultanément, ce qui explique l'interchangeabilité pratiquée par Liszt, contrairement à son habitude.

Cette coda rassemble les deux motifs essentiels du morceau, tout en insistant sur le second, pour bien affirmer sa prééminence et son rôle structurel fondamental. Sur le plan harmonique, on remarquera qu'après la cadence parfaite des mesures 67-68, le compositeur évite soigneusement de revenir à l'accord de dominante, restant dans le domaine « plagal » : accords des degrés II, IV et VI. Signalons comme très remarquable pour l'époque l'accord de neuvième du second degré aux mesures 74-75 (*si-ré dièse* formant une double appogiature, l'accord est bien : *fa dièse-la do dièse-mi-sol dièse).*

Ce sonnet est peut-être le plus beau des trois. Il est en tout cas celui qui a le plus la faveur des pianistes. Son originalité vient en partie de l'utilisation expressive de l'accord de quinte augmentée. A ce sujet, on lit dans le *Franz Liszt* de Göllerich :

> Alors qu'un jour on avait joué le *Sonnet de Pétrarque* en Mi majeur, Liszt fit à propos de quelques accords augmentés la remarque suivante : « Autrefois, l'accord de quinte augmentée était encore quelque chose ».
>
> « Wagner a utilisé ces accords dans son *Venusberg* — donc vers 1845 — mais ils furent écrits pour la première fois ici, par moi, en 1841 ».
>
> « Cela m'a valu plus tard de gros reproches et on m'en a voulu beaucoup. — Mais je ne m'en suis point soucié » (42).

SONETTO 123 DEL PETRARCA

Laure n'est plus et seul un souvenir ému et éblouissant reste au poète :

Il m'a été donné de voir sur terre un ange
A la céleste beauté, unique au monde ;
Et ce souvenir me remplit de bonheur et de tristesse,
Car il me semble que tout ne fut que rêve, ombre et fumée.

Et j'ai vu pleurer ces deux beaux yeux,
A rendre mille fois jaloux le soleil ;
Et j'ai entendu s'exhaler de sa bouche des paroles et des soupirs
A émouvoir les montagnes et arrêter le cours des fleuves.

L'amour, la vertu, la pitié et la tristesse
Faisaient de ses paroles le concert le plus doux
Qu'il soit possible d'entendre.

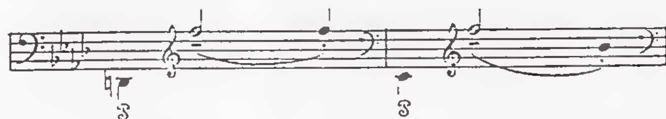
Et le ciel était si attentif à cette suave harmonie
Qui imprégnait l'air et la brise,
Que pas une feuille ne s'agitait sur les branches.

En exergue à la première version vocale, on pouvait lire : *« Le poète ne saurait oublier les beautés de sa Dame, ni les expressions de sa douleur auxquelles le ciel lui-même était attentif ».* (43) Rappelons ce qui a déjà été dit plus haut ; à savoir que ce morceau est le plus proche de la première version, aussi bien vocale qu'instrumentale. En outre, la tonalité est toujours la même dans les trois versions (1846, 1847 et 1858). Il reste que la présente version a des formules pianistiques à la fois plus simples et plus élégantes.

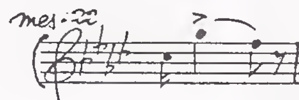
Tout le morceau est construit à l'aide de trois éléments. Il y a d'abord un thème principal.



Puis deux motifs secondaires. L'un (x) se présente sous forme de plainte ou de soupir :



L'autre (y) est une sorte d'accent qui a une double présentation :





Le morceau s'articule en quatre sections bien distinctes, puisqu'il y a toujours un point d'orgue ou une double barre pour les séparer :

I A	: mes. 1-14
II B	: mes. 15-40
III B'	: mes. 41-60
IV B+A	: mes. 61-84

La première section se déroule à la façon d'un prélude en suspension dominantique (D aux mes. 2, 4 et en pédale de 11 à 14) qui déploie le motif (x) (44).

C'est avec la deuxième section que la tonique apparaît pour la première fois, de même que le thème principal, celui-là même qui correspond au premier quatrain. On remarquera les appels du motif (y) (mes. 22, 30-31 et 32-33) et la montée chromatique des mesures 35-36 qui

41. Remarquons, furtivement, à le mesure 5. Il est donc pratiquement oublié quand il revient ici ; et seul l'analyste perçoit qu'il s'agit d'un « retour ». Du reste, dans la première version pianistique, il était totalement omis dans l'introduction. Il n'en va pas de même dans la version vocale où il apparaît plusieurs fois, sans avoir toutefois l'importance du motif (y). C'est surtout par référence à la version vocale que ce motif (x) est retenu ; car, avec trois courtes apparitions au cours du présent morceau, il ne joue qu'un rôle très secondaire.

42. August Göllerich, *Franz Liszt,* Berlin, 1908, p. 21. Traduction française par nos soins.

43. Cité par Suzanne Montu, *Un Liszt méconnu,* p. 48.

44. Cette très belle disposition pianistique, à la fois aérienne et vaporeuse, se trouve déjà identique dans la première version de 1846. Liszt l'a reprise textuellement. Mais tandis qu'aux mesures 6 et 7 il module à l'aide de nombreux bémols et même double-bémols, aux mêmes mesures de la première version, il utilise les dièses enharmoniques. Ainsi, l'accord *do b-fa b-la b* de la mesure 7 est écrit à la même mesure de la première version : *si-mi-sol dièse.* Cette remarque est importante pour ce qui va suivre (cf. note suivante).

aboutit à une quarte-et-sixte en *Mi* majeur (mes. 37), en réplique enharmonique des mesures 6 et 7 (45). La section III débute — dans la version chantée — par un interlude instrumental qui reprend le thème principal (mes. 41-44). Puis, après le point d'orgue de la mesure 44, le premier tercet déroule ici sa mélodie en partie médiane, comme il est fréquent chez Liszt. A la mesure 48, on retourne à la dominante du ton principal qui sera maintenue sous forme de pédale jusqu'à la fin de la section (mes. 60). Au-dessus de cette pédale, la mélodie présente d'abord le motif ⓨ sous sa deuxième forme (mes. 49-51), puis le motif ⓧ aux mesures 55-56 (qui ne sont qu'une reprise amplifiée des mesures 11-12). La fin du premier tercet (ayant commencé à la mesure 44) — qui est aussi la fin de la section III — aboutit à une suspension dominantique (mes. 58-60).

La dernière section correspond au dernier tercet. Mais elle se présente davantage sous la forme d'une coda qui rassemble les trois matériaux principaux du morceau. Voici d'abord le retour du thème principal qui — dans la version vocale — énonce les deux premiers vers du dernier tercet. Il est prolongé par un commentaire pianistique dont les ornements joués pianissimo évoquent déjà les joies paradisiaques (mes. 65-67) (46). Puis vient le rappel du motif ⓧ qui débute la douce cantilène correspondant au dernier vers du sonnet (*Tanta dolcezza...* littéralement : « tant étaient de douceur empreints l'air et le vent. ») On remarquera que les mesures 68-71 sont une reprise légèrement modifiées des mesures 1-4. Dans la version vocale, la partie chantée s'arrête à la mesure 75. Ce qui suit est un postlude où l'on retrouve successivement un fragment du thème principal (mes. 75-77 correspondant aux mes. 17-19) et un rappel du motif ⓨ (mes. 80-84).

Harmoniquement, on signalera que la tonique de la mesure 61 est contrariée, puiqu'un *sol bémol* fait rebondir la syntaxe. A partir de la mesure 64, on va rejoindre la dominante du ton principal par une « cascade » de quintes qui devient fort évidente dès que l'on rétablit les accords en position fondamentale :

Mesures	64-65	66-67	68	69
Fondamentales	DO	FA	SI b	MI b

Une fois la dominante atteinte, elle sera maintenue (47) pour aboutir sur une cadence parfaite à la mesure 75.

Voici le véritable accord de tonique, celui de la mesure 61 ayant été contrarié. Le *la bémol* sera maintenu en pédale grave jusqu'à la fin du morceau (avec, aux dernières mesures, l'enharmonie *sol dièse = la bémol*). Peut-être n'est-il pas inutile de résumer les articulations de cette dernière section au contenu très dense :

a) mes. 61-67. Thème principal. T contrariée et « cascade » de quinte
b) mes. 68-75, Motif ⓧ. D brodée aboutissant à la tonique.
c) mes. 75-80. Fragment du thème principal. Pédale de T
d) mes. 80-84. Motif ⓨ. Broderie de l'accord de tonique (48).

Considérés globalement, les trois *Sonnets* appellent quelques observations. Le choix des tonalités montre une progression par tierces ascendantes de l'un à l'autre (avec *mi* enharmonique de *fa bémol*). Mais surtout, les tonalités bémolisées (très proches puisqu'elles n'ont qu'un accident de différence) encadrent une tonalité diésée. Cela confère un sonnet central une sorte de position contrastante qui est confirmée par le contenu poétique et musical. Le *Sonnet 47* raconte les délices et les enchantements du poète à la première apparition radieuse de Laure. Le contenu émotionnel est assez proche de celui du *Sonnet 123* qui retrace une vision angélique et mystique de Laure. Tandis que le *Sonnet 104* quitte l'atmosphère céleste et purifiée des deux autres sonnets pour dépeindre les luttes du poète assailli par les tourments et les passions. La musique est fidèle à ces contrastes psychologiques. Les cantilènes des Sonnets 47 et 123 sont coulantes et arrondies, proches du bel canto italien, ce qui leur confère un air de famille. Quant à la ligne mélodique du *Sonnet 104,* elle est pimentée par des accords de quintes augmentées et fait l'objet d'explosion passionnelle dans la partie médiane du morceau ; bref, elle est beaucoup plus tourmentée et ne trouve que dans les dernières mesures le calme et l'apaisement. Il en résulte que les trois morceaux s'articulent à la façon d'un grand A B A', ce qui justifie leur présence groupée, plutôt que de les prendre isolément.

Depuis les recherches de Rena Mueller, les interprétations sémantiques sont plus aisées, tout en laissant encore la part belle à l'imagination (49). La chercheuse américaine démontre d'une manière fort plausible que ce n'est pas en Italie, mais à l'occasion de la mise en musique d'une poésie de Victor Hugo que l'attention de Liszt fut attirée par Pétrarque. C'est en janvier 1842 que Liszt

45. Le fait n'est pas du tout évident, en raison de l'illusion optique provoquée par l'utilisation des bémols la première fois (cf. note 44). Mais en consultant la première version, la similitude des mesures 36-37 avec les mesures 6-7 est frappante.

46. Du fait de la sorte de césure opérée par les arabesques des mesures 65 à 67, on pourrait hésiter entre les mesures 61 et 68 pour fixer le début de la dernière section ; ceci d'autant plus que les mesures 68-71 reprennent les quatre premières mesures et donnent l'impression de démarrer un postule correspondant au prélude du début. Mais cette première impression est trompeuse. D'abord, il n'y a ni double barre ni point d'orgue à la mesure 67, alors que partout ailleurs dans ce morceau, Liszt a utilisé l'un de ces deux moyens pour indiquer le changement de section. Or, c'est bien à la mesure 60 que se trouve le point d'orgue. Ensuite, la version vocale nous montre clairement que le dernier tercet débute avec ce qui correspond ici à la mesure 61 (plus l'anacrouse). Enfin, la syntaxe harmonique plaide également en faveur d'une rupture à la mesure 61 (elle est expliquée un peu plus loin en détail).

47. Les accords des mesures 70 et 72 ne sont que des « accords-broderie » de celui de dominante.

48. Dans l'accord *sol dièse-si-ré-mi,* le *si* est appogiature (puis broderie) du *do,* de même que les *ré* et *mi* le sont du *mi bémol.*

49. *Cf. supra,* note 32.

compose sa très belle mélodie *Oh ! quand je dors* à l'intention de Marie d'Agoult (50). Les deux premiers vers de la poésie de Hugo commencent ainsi :

« Oh ! quand je dors, viens auprès de ma couche,
Comme à Pétrarque apparaissait Laura ».

Le deuxième vers plaît tellement à Liszt qu'il le reprendra pour terminer sa mélodie. C'est lui qui l'amène à étudier les textes du poète italien ; et le résultat ne se fait pas attendre : peu après, Liszt jette sur le papier ses premières formulations musicales dans ce que l'on appelle le « cahier d'esquisses Lichnowski ». Avec la filiation Victor Hugo — Pétrarque, c'est aussi automatiquement Marie d'Agoult qui se profile par derrière. C'est donc elle l'inspiratrice, la « Laure » du musicien. Mais il ne faut pas oublier qu'en 1842-1843, les amours du couple romantique se relâchent passablement. La mise au point des sonnets enjambe leur rupture (mai 1844), puisqu'elle s'étend jusqu'à 1845-1846.

Il est toutefois curieux que ce soit à Marie — et à elle seule — que Liszt annonce la terminaison de ces trois œuvres (cf. *supra,* en début d'article, et note 33). On peut donc raisonnablement supposer que dans ces trois sonnets, Liszt donne un résumé de ses amours avec la comtesse d'Agoult. En 1846, le compositeur n'a pas encore rencontré la princesse Wittgenstein et, malgré une vie mouvementée et de nombreuses aventures sentimentales, sa peine de cœur n'est toujours pas cicatrisée (51).

BIBLIOGRAPHIE :

Trois ouvrages apportent des renseignements intéressants sur les *Sonnets de Pétrarque* de Franz Liszt :
Jeanne Faure-Cousin et France Clidat, *Aux sources littéraires de Franz Liszt,* La Revue Musicale, double numéro 292-293, Paris, 1973, pp. 31-37.
Suzanne Montu-Berthon, *Un Liszt méconnu,* La Revue Musicale, triple numéro 324-343-344, Paris, 1981, pp. 44-49.
Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszt : Bearbeitungen eigener Kompositionen,* Hambourg, Verlag Karl Dieter Wagner, 1984, pp. 81-95.

50. Voici ce qu'il lui écrit le 25 janvier 1842 : « Dans cette dernière quinzaine, j'ai écrit deux nouveaux Lieder — un pour moi — et l'autre pour toi chère Marie. (...) L'autre Lied « für Marie geschrieben » [écrit pour Marie] (...), c'est la chanson de V[ictor] H[ugo] Oh ! quand je dors. (D. Ollivier, *op. cit.,* vol. II, pp. 199-200 ; aussi S. Gut et J. Bellas, nouvelle éditioin critique, lettre 428).

51. Il confessa à son ami Lambert Massart, le 6 mars 1845 : « Je vous dirai que l'amer sentiment de ma vie de cœur à jamais brisée, dont j'ai eu l'entière révélation à mon dernier séjour à Paris, a été la cause décisive de mon voyage d'Espagne ». (Jacques Vier, *Franz Liszt. L'artiste — Le clerc,* Paris, Les Editions du Cèdre, 1950, p. 67.

LE DISQUE DU MOIS

• ALBÉRIC MAGNARD, (1865-1914) - GUERCOEUR, tragédie en musique en 3 actes et cinq tableaux, livret du compositeur. Orféon Donostiarra, Orchestre National du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson. Coffret de trois disques compacts EMI-VSM 7491938 - Enregistré en 1986. Minutage : 51'36 / 69'49 / 61'47.

On nous avait dit que la musique française de la fin du XIXe siècle, dans le domaine lyrique, relevait du sous-wagnérisme, qu'elle persistait dans la convention, et qu'elle exprimait la froideur... Cet enregistrement exceptionnel apporte un démenti assertorique à ces préjugés. Sa qualité technique et l'excellence des interprètes servent à merveille une œuvre peu connue, mais émouvante et sincère, que Magnard composa entre 1897 et 1901. José Van Dam incarne avec une grande sensibilité musicale le personnage principal, qui requiert des qualités vocales très solides. Hildegard Behrens, grande cantatrice allemande, prononce correctement notre langue, et défend avec noblesse le rôle de Vérité. Avec les autres chanteurs (Nadine Denize campe une Giselle humaine et véridique, et la voix de Nathalie Stutzmann convient parfaitement à Souffrance) les chœurs, remarquables, l'orchestre du Capitole et son chef nous offrent un des plus beaux enregistrements des années 80.

Dom Angelico Surchamp, dans un commentaire pertinent, conclue : « *Guercœur* s'impose au seul titre de la musique : avec *Bérénice,* cet autre chef d'œuvre qu'il faudra bien redécouvrir un jour, il constitue sans conteste l'une des pièces majeures de notre art lyrique français ». Après l'audition d'une telle œuvre, cette affirmation a priori excessive paraît simplement évidente et incontestable : l'émotion que dégage la partition investit le cœur sans détour. On y retrouve l'originalité de Magnard : le rythme, l'intelligibilité du texte (qu'il écrivit lui-même, à l'instar de son maître d'Indy), et surtout cette coloration orchestrale si particulière, qui n'appartient qu'à lui.

Les significations de *Guercœur* défendent l'idéal au musicien : « servir la vérité, plaindre la souffrance humaine », tout en conservant l'Espoir dans le progrès universel. La musique en élargit la portée. Et cet enregistrement magnifique nous la rend accessible.

Stéphane Giocanti

B.O. n° 5 (4 février 1988)

Calendrier des épreuves écrites du Baccalauréat - Série A 3.

— Jeudi 23 juin de 8 h 45 à 12 h
(session normale).

— Mardi 13 septembre de 8 h 45 à 12 h
(session de remplacement).

A la durée normale de l'épreuve écrite s'ajoute un temps de lecture de 15 minutes.

Création mondiale
Opéra de Nice

SECONDATTO

Texte et Musique
d'ALBERTO BRUNI-TEDESCHI

Le 27 novembre 1987, le rideau, s'est levé sur un spectacle grandiose en son universalité, qui surprend et que les fervents de l'Opéra traditionnel, fort nombreux à Nice, paraissent admettre difficilement.

Une œuvre totalement novatrice, inclassable dans le domaine lyrique, qui fait appel à toutes les ressources et techniques du théâtre le plus actuel. L'auteur précise dans le titre :

Une chronique des temps difficiles Action dramatique en deux parties :

Indications essentielles qui situent l'œuvre totalement en dehors de toute conception habituelle quelle qu'elle soit : longs monologues, dialogues et ensembles parlés et accompagnés ; courts soli vocaux ; chœurs exigeant une singulière maîtrise de la part des chanteurs, décors grandioses construits sur plusieurs plans avec surimpression cinématographiques ; très nombreux jeux d'éclairage, qui participent intensément aux changements d'atmosphère, se détachant sur un fond de grisaille ; enfin, l'élément musical omniprésent qu'est le magnifique et pléthorique orchestre philharmonique qui, renforcé considérablement à l'harmonie et à la percussion, commente avec véhémence un texte totalement axé sur les événements politiques de la période contemporaine depuis *Yalta*.

Après quelques propos d'ordre général, le « Président-Conférencier » ex. P.D.G., qui sera le justificateur ou le critique, le meneur de jeu tout au long de l'œuvre, rappelle ce fait historique en ces termes : « le 4 février 1945, *Staline, Roosevelt* et *Churchill* se rencontrent à Yalta pour définir le partage de l'Europe » : point de départ de tous les bouleversements qui se sont succédés historiquement et constitueront scéniquement la trame du spectacle intégral.

L'Auteur

Alberto Bruni-Tedeschi est né à Turin en 1916. Travaillant très sérieusement la musique depuis son enfance, il commence l'étude de la composition à l'âge de 13 ans et devient quelques années plus tard un adepte du sérialisme de *Schoenberg* et *d'Alban Berg* ; auteur de nombreuses œuvres, *Bruni-Tedeschi* a mené une double carrière ; dès la mort de son père, il fut P.D.G. d'une grande entreprise turinoise de câbles électriques ; conjointement, pendant 12 ans, il fut surintendant au Théâtre Regio de Turin, sans jamais cesser de composer dans un langage très personnel (1).

Cette double orientation explique aisément la conception d'une œuvre telle que **Secondatto.**

Le livret

Livret au sens habituel du mot ? certainement pas : plus exactement reportage scénique et musical de l'histoire politique du monde de 1945 à 1975.

A la suite du rappel des accords de Yalta, un panorama féroce et apocalyptique de l'avenir est brassé dans l'ordre historique et constitue toute l'ossature de la pièce.

Après quelques propos historico-philosophiques, le « Président-Conférencier » commentera les événements de la planète, tandis qu'illustrant ses pertinentes remarques apparaîtront les « grands » ayant joué un rôle historique ; l'évocation des peuples antagonistes sera prétexte à une mise en scène haute en couleurs, soulignée par des interventions orchestrales, chorales et chorégraphiques : la Hongrie, la Bulgarie, l'Allemagne de l'Est, la bombe atomique, le suicide de *Masarik* le tchèque, le printemps de Prague, le pacte de Varsovie, les accords de Postdam, la cruauté des « soldats rouges » (2).

La haine universelle s'installe, tous les opposants s'assemblent lutte impitoyable des forts et des faibles.

L'élément purement historique passe au second plan pour laisser place aux luttes entre les races, les religions qui accaparent maintenant toute l'attention mondiale : l'heure de la haine universelle a sonné, teintée cependant d'espérance en la foi qui anime tour à tour le Cardinal, l'Arabe, le Rabbin, le Bouddhiste, paroles et espérances réduites à néant par l'Officier rouge. Toute cette séquence suivie des ensembles des fidèles des quatre religions donne lieu à de nombreuses interventions chorales, à des tableaux vivants et colorés qu'entraînent un changement radical des décors et des éclairages.

La politisation dans son aridité et sa sévérité va maintenant dominer la fin de la première partie : « une fois imposé l'athéisme, le marxisme — léninisme continue son cheminement inexorable et en vient maintenant à supprimer l'idée même de la liberté individuelle, liberté d'opinion politique et aussi liberté de la pensée dans l'art et la culture ». Après de longues diatribes et malédictions, les participants divers unissent leurs voix en de très belles et un peu trop courtes variations sur l'*Internationale* remarquablement exécutées.

La seconde partie de l'œuvre est consacrée à la nouvelle société : lamentations sur la démocratie aux mains des nouveaux dirigeants, les financiers, les rois du pétrole. Confrontation des délégations ouvrières marxistes et du patronat, assassinat du patron, résultats néfastes des gestions ouvrières, misère du peuple ; déploration du chœur : les « gnomes de Zurich », représentant la finance internationale, se lamentent par les voix de deux ténors, un baryton, une basse.

Que sera l'avenir « symboliquement les pierres tombales, maintenant anonymes représentent la liberté, l'amour, le travail, la science, la religion. Elles disparaisent peu à peu et s'écroulent, c'est le néant... »

Conclusion dérisoire : trois cavaliers fantastiques apparaissent : la peste, la guerre... la mort.

Toutes les pierres se sont écroulées une à une, tandis que l'orchestre très évocateur soulignait cet anéantissement total.

Seules brillent les étoiles des sphères de l'au-delà, hors de la portée de ces pantins que sont les hommes.

L'Interprétation

Les rôles occupent la plus grande partie du spectacle, et parmi eux, celui du « *Président-Conférencier* » tenu par *Jacques Dacqmine*, à la merveilleuse voix, domine toute l'œuvre dans un rôle écrasant, d'une composition particulièrement difficile à réaliser sans tomber dans la monotonie ou la grandiloquence. Par son intelligence lucide, sa pénétration des moindres intentions de l'auteur, ne quittant pratiquement pas la scène pendant trois heures, il soutient l'intérêt, « accroche » au maximum l'auditeur, rend crédible les moindres intentions linguistiques et apporte toute la clarté souhaitable à un texte particulièrement dense. *Marie Déa*, dans un rôle, certes, moins important, est fort émouvante et sincère sans tomber dans la mièvrerie. *Jean-Marie Bernicat, Marceline Collard, Philippe David* sont convaincants et jouent « juste » dans les rôles des enfants du « Président-Conférencier ».

Parmi les chanteurs solistes aux rôles assez brefs, une mention particulière doit être réservée à *Jean Giraudeau* [1] qui, à 71 ans, fait ses adieux à la scène en quelques phrases émises avec une science vocale infaillible, jointe à une grande musicalité au service de la parfaite intelligence du texte, *Jacques Anderson, René Massis* et *Grégory Reinhart* forment avec lui le curieux et très homogène quatuor des « gnomes de Zurich ».

Mais c'est à l'*Orchestre,* à son chef d'origine grecque *Spiros Argiris* que doivent être décernés, sans aucune réticence, les plus chaleureux éloges étant donné la parfaite interprétation d'une partition très importante, hérissée des pires difficultés.

Quant aux chœurs, leur participation fut fort honorable dans l'ensemble, malgré quelques réserves dues à une écriture parfois trop tendue et à une technique vocale peu aisée et inhabituelle,.

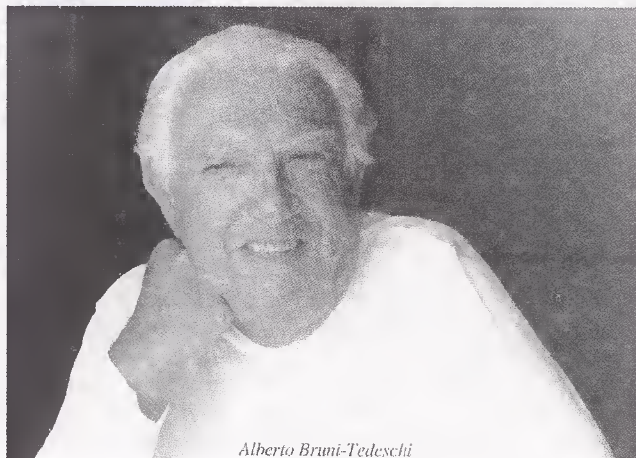
Enfin, n'oublions pas la grandeur, la suggestivité et la somptuosité des décors parfaitement adaptés à cette œuvre d'exception et qui contribuent à faire de **Secondatto** un **spectacle total.**

En conlusion, nous pensons qu'il faut assister à ce spectacle avec des oreilles vierges de toute influence extérieure, sans idées préconçues, en oubliant les habituelles normes théâtrales et lyriques, car il s'agit d'une œuvre de *conception inédite* où l'intellectualisme, l'esprit d'analyse et le sens critique ont une large place en ayant recours à tous les moyens d'expression n'en rejetant ou n'en privilégiant aucun.

Une date dans l'histoire mondiale du théâtre.

Suzanne MONTU

1. Jean Giraudeau fut professeur au lycée la Fontaine (Classes du C.a.e.m.).


Alberto Bruni-Tedeschi

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Le Saxophone, J.L. Chautemps, D. Kientzy, J.M. Londeix, Ed. J.C. Lattès / Salabert.

La remarquable collection sur les instruments de musique commencée avec la flûte traversière et le piano s'enrichit d'un volume sur le saxophone. Rappelons que ces ouvrages présentent tous les aspects de l'instrument : histoire, facture, répertoire, ainsi que des indications bibliographiques et un index qui en font une véritable bible dans un format réduit. L'inconographie n'est pas simple illustration mais fait partie intégrante de l'ouvrage. Signalons en plus qu'il est rare de trouver des ouvrages de cette qualité et de cet intérêt à moins de 100 F...

Le Paradis des Chats. Opéra. Vladimir **Kojoukharov.** Ed. **Salabert.**

Cette « *action musicale pour voix d'enfants et orchestre* » est une œuvre pédagogique de grand intérêt qui a été créée en 1986 par des élèves de CM 1/CM2 de l'Ecole Primaire Condorcet 1 grâce au concours du Ministère de l'Education Nationale et du Ministère de la Culture.
Les éditions Salabert nous proposent la version pour piano et chant de cette œuvre qui demande autrement un orchestre d'au moins douze musiciens de niveau professionnel plus un bon nombre de percussions. Vladimir Kojoukharov a écrit musique et livret de cette œuvre d'après un conte populaire japonais. L'œuvre est vivante, pleine de rebondissements et devrait pouvoir passionner des élèves, même si la mise en place n'en est pas particulièrement facile. Mais quoi de plus formateur dans tous les domaines que ce genre d'entreprise ?

Musique à Chanter pour les classes de Formation Musicale. Vol. 8. Niveau difficile (cycle III). Jean-Paul Holstein, Pierre-Yves Lebel,
Alain Louvier. Ed. Leduc.

L'excellente collection des *Musiques à Chanter* dont nous avons souvent parlé (E.M. Décembre 83, avril 85, décembre 86) se poursuit donc avec toujours les mêmes qualités : intérêt des extraits, présence des textes, adaptations pianistiques judicieuses et permettant une véritable analyse harmonique de l'extrait. Nous trouvons dans ce volume davantage d'extraits pouvant ou devant se chanter à plusieurs voix. D'autre part, la table de « références » de la fin du volume fournit au professeur et même, à ce niveau, à l'élève un ensemble de textes préparés pour compléter ceux proposés dans le volume. Le volume 8 couvre la période romantique (de Mozart à Richard Strauss).

Textes d'Examen de Formation Musicale 1986. Michèle Gonzalès, Anne Le Forestier, Alain Louvier, Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt. Niveaux IM2 & à Fin d'Etudes. Ed. Leduc.

On sait tout le bouillonnement pédagogique qu'Alain Louvier a suscité avec toute une équipe de professeurs au CNR de Boulogne. Il est donc très intéressant d'avoir en main ces textes d'examen qui expriment sur le terrain le résultat des recherches entreprises. Ces textes permettent à la fois de se faire une idée du niveau des classes, ainsi que de l'importance relative donnée à chaque discipline. Ceci apparaît également grâce à l'indication des barêmes. Inutile de préciser que ces textes d'examen, sans du tout renier les épreuves traditionnelles, proposent toute une série de tests qui ont avant tout pour but d'éprouver le sens musical de l'élève. Un grand merci à l'équipe et aux éditions Leduc pour cette publication fort utile.

Trente Deux « Contines » à chanter pour débutants. **Yves Le Monnier. Ed. Leduc.**

Ce volume dédié *« aux jeunes et aux âmes restées jeunes »* a le mérite de proposer de petits thèmes simples écrits directement sur les deux portées clé de sol / clé de fa. L'intention en est louable et ne présente pas de difficulté tant qu'il s'agit de lire ces contines. Mais il s'agit de textes à chanter, ce qui conduit l'auteur à faire octavier quasi continuellement les parties en clé de fa. D'autre part, la tessiture générale de ces petites pièces se tient dans le grave et je ne suis pas sûr que ce soit le meilleur moyen de développer la voix des enfants. Alors, faut-il transposer pour placer ces charmantes petites pièces dans une tessiture plus abordable ?

Sur un fil... Education musicale complète pour jeunes enfants — Méthode simple et progressive préparatoire à l'étude du piano. Vol. 1. Collection *Formation Musicale — Solfège* dirigée par M. Bleuse, J. Dauchy, A. Holstein, Josette Wuillème. Ed. Billaudot.

Voici un ouvrage original d'initiation à la musique par le clavier. On peut dire que l'idée est « dans l'air ». Faut-il s'en réjouir ? Je pense que oui, à condition de ne pas laisser croire qu'une initiation pour et par le clavier doit nécessairement déboucher sur l'étude du piano. Danger bien réel quand on sait le mal qu'on a dans les conservatoires à décourager les pseudo-vocations de pianiste. Et pourtant, comme il serait souhaitable que tout pianiste ait la pratique d'un autre instrument et que tout instrumentiste sache « se débrouiller » sur un clavier... Ces remarques faites, cette approche qui veut favoriser dès le début de la connaissance de la musique sous toutes ses formes devrait être favorablement accueillie. Progression solfégique et pianistique, l'une et l'autre sont judicieuses. Puisqu'il s'agit du volume 1, je dirai : A suivre...

Jeux de Rythmes... et jeux de clés. Volume 6 : Moyen (Elémentaire 2) **Jean-Clément Jollet.** Même collection. Ed. **Billaudot.**

Deux parties dans cet ouvrage : l'une consacrée au travail rythmique, l'autre à la lecture et à l'étude des clés. C'est la plus originale, destinée à se transformer progressivement en lecture de partition accompagnée d'une audition intérieure.

Nouvelles leçons de Solfège Rythmique en 4 Cahiers. Cahier III (El. 2 — Fin d'Etudes). Marie-Jeanne Bourdeaux. Ed. **Billaudot.**

Un ouvrage classique aux exercices correctement gradués.

Le Tombeau de Gabriel Fauré pour la formation musicale pour chanter, solfier, vocaliser, jouer, danser. Degrés Elémentaire et Moyen. **Roger Calmel.** Ed. **Billaudot.**

Reprenant une formule souvent illustrée, le fin musicien qu'est Roger Calmel nous propose mieux que des exercices de solfège, des compositions originales propres, on peut l'espérer, à développer le goût des élèves autant que leurs capacités expressives, à condition bien sûr de maîtriser des textes dont la justesse ne sera pas évidente. Mais qu'y a-t-il de plus difficile à chanter « juste » que Fauré lui-même.

PIANO

Douze pièces enfantines, Petites études progressives d'interprétation pour le piano. **Norbert Lelubre.** Ed. **Lemoine.**

Norbert Lelubre, disparu prématurément en 1985, nous propose dans ce recueil douze petites pièces délicates, fort jolies mais sans concession qui illustrent parfaitement le sous-titre. Pas de difficultés techniques mais une grande exigence de musicalité et de compréhension intérieure.

Jeux d'enfants. Suites n° 1 et 2 pour piano op. 3 n(1 & 2 (1931-1933) **Constantin Silvestri.** Ed. **Salabert.**

Ces quinze pièces pour piano sont plus qu'une agréable découverte. On ne peut manquer bien sûr d'évoquer Schumann ou Debussy, et cette œuvre fera la joie des jeunes pianistes déjà fort expérimentés et surtout des pianistes ayant sû garder l'esprit de jeunesse (tous, n'est-ce pas ?)

Primi Passi. M. Buscemi. Ed. **Bèrben.** (SEDIM)

Recueil de six petites pièces très faciles.

Suene il Pianoforte. M. Pando. Ed. **Bèrben.**

Huit danses de la Polka au Swing, relativement faciles et dont le style ne manque pas d'humour.

L'Album di... S. Bianchi. Ed. **Bèrben.**

Dix pièces inspirées par dix historiettes avec un emploi parfois peu conventionnel de l'instrument bien que le tout reste fort sage.

Le Regard Bleu. Version pour 4 mains. Alain **Roizenblat** Ed. **Fuzeau.**

Cette pièce est publiée dans la collection *un, deux,... plus,* proposée par l'*Union Nationale des Compositeurs de Musique.* Cette collection présente des pièces pour un, deux, trois... instruments identiques écrites par des compositeurs contemporains.

Le *regard bleu* d'Alain Roizemblat pour piano à 4 mains est une jolie pièce romantique qui sonne fort bien et répartit équitablement chant et accompagnement entre les deux pianistes, de force sensiblement égale.

Dans la même collection, toujours aux éditions **J.M. Fuzeau, Patrice Sciortino** nous propose **Trident,** 3 pièces pour piano à 4 mains. Ces pièces, en raison de leur difficulté mélodique et rythmique demanderont des pianistes plus aguerris, mais le jeu en vaut la chandelle.

COLLECTIONS POUR DIVERS INSTRUMENTS

Il m'a paru préférable de recenser ensemble des productions unies dans un même esprit :

Chez **J.M. Fuzeau,** la **collection de l'UNCM** présentée ci-dessus qui propose en outre :
Inventions Champêtres pour un, deux, trois hautbois, de **Francine Aubin,** pièces faciles et chantantes.
Les heures calmes. 3 pièces pour 1, 2,, 3 altos, de **Jacques Castérède,** pas très difficiles mais dans un langage moins classique.

Tre Cellini Benvenuti, 3 pièces pour 1, 2 et 3 violoncelles de **Jacques Chailley.** Il n'est pas si facile d'écrire pour un ensemble de violoncelles peu expérimentés sans s'engluer dans une pâte sonore un peu sombre. L'écriture lumineuse de Jacques Chailley fait ici merveille.

Le même éditeur nous propose la *collection ICAR, interprètes et Compositeurs en Aquitaine pour la Recherche.* Cette collection nous présente : **Boréales** pour violon seul, de **Bernard Carloséma, Loovins** pour 3 violons du même auteur, ainsi que **Kératoidale,** duo de contrebasses ; d'**Etienne Rolin, Frictions** pour solo de Contrebasse, et enfin une œuvre collective d'**Etienne Rolin, Paul Sauvanet** et **Bernard Videau : Préludes** pour Trio à Cordes. Souhaitons un long avenir à cette collection et à cette association.

Dans une tout autre optique, aux éditions **A. Leduc** dans la **Collection de Pièces Instrumentales** destinées aux Examens et Concours des Conservatoires et Ecoles de Musique publiée sous la direction de **Philippe Rougeron,** voici successivement pour piano (niveau P1 - P 2) **trois Petits Préludes** de **Carlo Alessandre Landini,** et pour **Guitare Deux Pièces de Robert Coinel** (D1 - D2), **l'Arbre Mort de Paül Maldonado** (D2 - D1) et du même auteur : **Elle** (P2 - E1).

Daniel Blackstone

Informations diverses

• Société pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes.

L'A.D.A.M.I. a pour mission de gérer les droits des artistes interprètes et à les conseiller sur le plan juridique, fiscal, ainsi que sur l'application de la rédaction de clauses spécifiques de contrats, concernant l'utilisation de leur travail enregistré.

L'A.D.A.M.I. défend les droits des artistes interprètes sur les utilisations multiples de leurs prestations enregistrées. Elle perçoit les rémunérations, les contrôle et les répartit en application d'accords collectifs ou particuliers, des lois et conventions nationales ou internationales.

Trois domaines d'action pour l'A.D.A.M.I. :
— **les droits conventionnels** issus d'accords collectifs (perception et contrôle des rémunérations des artistes interprètes auprès de leurs employeurs ou des utilisateurs de leur travail enregistré) ;
— **les droits issus de toutes les utilisations de phonogrammes** (par diffusion ou exécution publique, sauf dans les spectacles vivants) ;
— **les droits issus de la copie privée du travail enregistré par** des artistes interprètes, sur supports vierges.

Renseignements et Adhésions : M. Rossoz, 12 rue de Berri, 75008 Paris.

• C.E.T.E.C. (Centre d'Entraînement aux Techniques d'Expression et de Communication)

L'Association créée en 1963, agréée par l'Etat pour le D.E.F.A. organise des stages sous la responsabilité de professionnels. Les sessions regroupent 7 à 9 stagiaires. Des bourses peuvent être attribuées aux stagiaires ne relevant pas de la formation continue : animation musicale, analyse, prise de son, solfège et harmonie (préparation aux examens), chant et relaxation, stage de technique vocale du 8 au 12 février animé par Elisabeth Guy-Kummer, professeur, ancienne élève des classes du C.A.E.M. au lycée La Fontaine.

Renseignements : Mme Guérineau, 13 rue de Bucci, 75006 Paris.

• Festival International de Chœurs d'Enfants

La ville de Nantes présente son 4e Festival International de Chœurs d'Enfants du **22 février au 8 mars 1988**, soient 29 manifestations dont une création mondiale "La vieille maison" opéra pour enfants de Marcel Landowski qui sera donné les 23-25 et 27 février au théâtre Graslin à 20 h 30 sous la direction de Marc Soustrot, chœur et maîtrise de l'opéra de Nantes, orchestre philharmonique des Pays de Loire. Le chœur d'enfants des Collèges de Nantes, le chœur d'enfants du Conservatoire ainsi que l'orchestre interpréteront le 1er mars "La sorcière du placard aux balais" sous la direction de Jeno Rehak.

Programme complet et location : 1 rue du Calvaire, 44000 Nantes.

• L'Atelier Musique de VILLE D'AVRAY

dirigé par Jean Louis Petit consacre ses prochains concerts à 2 compositeurs français le 22 mars au château de Ville d'Avray à François Verken et le 28 avril à la maison de Radio-France à Francis Miroglio.

• Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale (I.S.M.E.)

Le XVIIIe congrès international aura lieu à Canberra (Australie) du 17 au 23 juillet 1988. Le thème en sera : "Une vue mondiale de l'Education musicale".

Les délégations des 62 pays membres préparent leur participation à l'important programme : conférences, démonstrations, concerts, ainsi que de nombreux échanges et relations, sont prévus parmi les représentants et personnalités du monde entier.

Renseignements : Mme B. Leduc, 13 rue du Docteur Morère, 91120 Palaiseau.

• Instrumentistes et Luthiers Parisiens (XVIIe-XIXe siècles)

Exposition du 4 février au 27 mars 1988 à la mairie du Ve arrondissement (21, place du Panthéon) ouvert tous les jours de 10 h à 17 h 45, samedis et dimanches inclus.

Cette exposition se propose d'évoquer des moments caractéristiques de la vie musicale parisienne et du métier de luthier durant trois siècles :
— L'organisation professionnelle des musiciens et des facteurs d'instruments (corporations, apprentissage et exercice du métier).
— Les circonstances de la musique instrumentale (de la rue à la "chambre").
— La condition sociale des musiciens (humble joueur d'instrument ou riche maître de luth).
— Les personnalités marquantes et contrastées de musiciens (Marin Marais, Fanchon la veilleuse ou Pierre Baillot l'antidote d'un Paganini) comme des luthiers (Jean Desmoulins, Louis Guersan ou Jean-Baptiste Vuillaume).
— L'étude des formes musicales et des instruments qui en permettent l'incarnation (de la suite de pièces de luth en tablature au quatuor à cordes), autant de touches qui permettront de recomposer un paysage artistique cohérent ou Paris s'est illustré avec autant d'autorité que bien d'autres capitales européennes. Plus d'une centaine d'instruments de musique appartenant au musée instrumental du Conservatoire national supérieur de musique de Paris sont replacés dans leur contexte historique, musical et sociologique grâce aux peintures, dessins, gravures, sculptures provenant principalement du musée Carnavalet et du Conservatoire.
La reconstitution d'un atelier de luthier animé par un professionnel sera d'autre part le point central d'un programme de visites scolaires animées.
— Un ouvrage de 220 pages et 150 illustrations sera publié par la Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris sous la

direction de Florence Gétreau, conservateur au Musée instrumental.

Entrée gratuite aux concerts et à l'exposition.

Renseignements : 4 rue Jules Cousin, 75004 Paris.

- **Musique en Sorbonne**

Mardi 15 mars à 20 h 45 à l'église Saint-Louis en l'Ile, concert donné par Gilbert Bezzina et l'Orchestre baroque de Nice, le Chœur national placé sous la direction de Jacques Grimbert : Monteverdi, œuvres extraites des "Selva Morale" et autres recueils de la "Musica Religiosa".

- **Association Caix d'Hervelois**

Premier Forum de la Viole de Gambe, les 26 mars au conservatoire de Fontenay aux Roses, 3 bis rue du Docteur Soubisse et 27 mars au Salon "Musicora" Grand Palais Paris.

Cette rencontre musicale qui réunira les violistes français et étrangers amateurs ne sera pas un stage dirigé par un enseignant, mais simplement l'occasion de réunir les amoureux de cet instrument. Un responsble se tiendra à la disposition des ensembles formés pour donner quelques conseils de travail.

Bulletin d'inscription à envoyer auy plus tard le 27-02-88 à l'Association, 58 rue Viollet le Duc, 94210 LA VARENNE.

- **Editions FUZEAU**

Le catalogue général 1988 vient de sortir. Vous pouvez le recevoir en écrivant à J.M. Fuzeau, 79440 Courlay, B.P. 6. Plusieurs collections nous semblent intéressantes : musiques en pratique (série de dossiers pour l'écoute active d'œuvres musicales), chansons à la carte avec bande d'accompagnement orchestre par J. Camus, conseiller pédagogique, la collection "Chantador", harmonisation avec accords guitare de chansons contemporaines destinées aux chorales de jeunes de 10 à 17 ans, "Tradition et Folklore", chansons françaises et étrangères harmonisées à 2 et 3 voix égales, etc... un grand choix d'ouvrages pour l'école maternelle et primaire, sans oublier les posters sur les "grands musiciens" toujours disponibles.

- **L'Avant-Scène,** 16 rue des Quatre Vents, 75006 Paris

publie "100 ans de comédie musicale à Broadway", illustrés et racontés par Alain Lacombe. L'histoire, la scène, les acteurs. Prix : 98 F.

- **Concours National de Piano Maryse Cheilan**

Le concours aura lieu du 7 au 15 mai, ouvert aux pianistes de toutes nationalités.

Renseignements : Maryse Cheilan, 11 rue de l'Orangerie, 83400 Hyères.

- **U.F.P.C.**

Dans la série "Musiciens d'aujourd'hui", l'Association organise un concert à la salle Cortot le 8 mars à 20 h 30 où nous pourrons entendre des œuvres de Paul Dourson, Pierrette Mari, Jean Sichler.

Tous trois participent activement à la rédaction de l'*Education Musicale*. Nos compliments.

- **Conservatoire National de Reims**

Le conservatoire organise un concours international d'interprétation musicale (alto - clarinette - contrebasse - cor) du 26 mai au 5 juin.

Ecrire : 14 rue Carnot, 51095 Reims.

- **Musée Instrumental du C.S.N.M.**

Cycle de conférences sur les instruments de musique :

- 1er mars, LES INSTRUMENTS A VENT de la Renaissance I
- 8 mars, LES INSTRUMENTS A VENT de la Renaissance II
- 15 mars, LES INSTRUMENTS A VENT de la Renaissance III,

par Jacques Leguy ;

- 22 mars, FLÛTE A BEC ET FLAGEOLET,

par Hugo Reyne.

- **Salon International Son et Vidéo**

Il se tiendra du 7 au 12 avril au Parc des Expositions de la Porte de Versailles. Il regroupera le Marché International de la Communication Audiovisuelle (Médiavec), le Marché Européen du Traitement et de la Synthèse d'Images (Parigraph) et les journées de la HI-FI qui elles, se dérouleront du 9 au 12 avril à l'hôtel Sofitel et à l'hôtel Nikko. Un service de navettes gratuites assurera le transport des visiteurs entre le Parc et les hôtels.

*La rubrique « **Musicroisés** » n° 5*

de

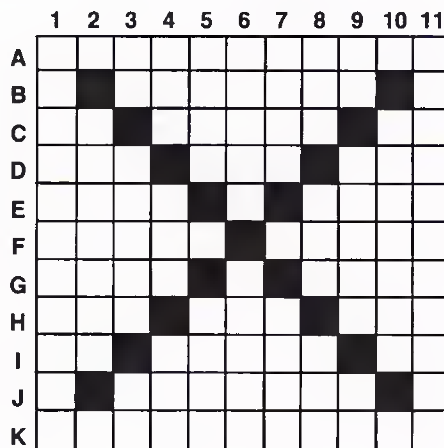
Bernard Leuthereau

Horizontalement :

A. Polonais, auteur des « Jeux Vénitiens » (1961).
B. Raflés.
C. En. Né. Langue.
D. Chanteur pour enfants, auteur du « Beau Tambour » (1986). Calmés. Répète inlassablement.
E. Emotion. Courage.
F. Figure de note. Epitaphe.
G. Fléau mondial. Mesura.
H. On peut y trouver le bonheur. Américain. Bête.
I. En ut, sensible qui perd la tête. Fixer fermement. Négation.
J. Danses espagnoles.
K. Compositeur allemand du début du XVIIe siècle, anobli par Ferdinand II en 1634.

Verticalement :

1. Genre allemand créé par Reichardt, qui correspond ou vaudeville en France.
2. Récipients
3. Personnel. Instrument. Symbôle du béryllium.
4. Organisation mondiale de la santé. Chaîne de montagne, en Grèce. Vache d'outre-manche.
5. Lumière. Pas propre.
6. Franco-flamand au service de Marguerite d'Autriche, il écrivit 31 messes (1460-1518). Général espagnol.
7. Florissants. Océans.
8. Royaume chinois. Tragi-comédie de Corneille. Eructation.
9. Sa Sainteté. Prince argien. Réfléchi.
10. Funèbre chez Bossuet.
11. C'est la base de certaines musiques primitives.



Solution des musicroisés n° 4

Horizontalement :

A. CHARPENTIER
B. A-FAUREEN-E
C. NP-STARS-BS
D. TAN-TRI-TAU
E. ARON-D-BAIL
F. TENOR-MOULT
G. RIEN-R-ALLA
H. ILS-GER-EON
I. CS-FRAIS-NT
J. E-DOIGTES-E
K. SICILIENNES

Verticalement :

1. CANTATRICES
2. H-PAREILS-I
3. AF-NONES-DC
4. RAS-NON-FOI
5. PUTT-R-GRIL
6. ERARD-REAGI
7. NERI-M-RITE
8. TES-BOA-SEN
9. IN-TAULE-SN
10. E-BAILLON-E
11. RESULTANTES

MUSICORA

23-28 MARS 88

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE ANCIENNE ET CLASSIQUE

france musique

PARIS GRAND-PALAIS

TOUS LES JOURS 11 H · 19 H 30. - NOCTURNE VENDREDI 25 JUSQU'A 22 H.

SAMEDI ET DIMANCHE 10 H · 19 H 30

O.I.P./CODA. 62, RUE DE MIROMESNIL. 75008 PARIS - ☏ 45.62.84.58